

القاهرة

أدب • فكر • فن



قناع هاملت
هذا المؤتمر.. في مجمع الخالدين
عندما يختلف النقاد
تيلر وكرامة النساء
جراحات نقل القلب
أبو حيان يتحدث عن رسالة الحياة



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● العدد الخامس ● الثلاثاء ٥ مارس ١٩٨٥ م ● ١٣ جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ ●



كتابة عربية
للشاعر حامد عبد الله



القاهرة

روية

أوقف صاحبي السيارة في اللحظة المناسبة تماماً ليحول دون اصطدامنا بسيارة أخرى ، وتبادل مع سائقها بعض الاعتذارات أو بعض اللعنات - لا أذكر تماماً - ثم انطلق كل منهما بسيارته في طريقه ، وانطلق عقل في طريق ثالث يطارد فكرة خطيرة لي : ماذا لو كانت سرعة السيارة المخالفة أكبر من سرعة رد الفعل عند صديقي ؟ وماذا لو أن أجهزة سيارة صديقي عطبت فجأة فلم تستجب فرملتها لضبط قدمه ؟ وماذا لو كانت أرض الشارع أكثر نعومة مما هي عليه فانزلقت العجلات متراً أو بعض متر أبعد من النقطة الحرجة التي توقفت عندها . . . لا شك في أن الاصطدام كان واقعا بين السيارتين ، وكان من الممكن أن أكون في طريقى إلى إحدى المستشفيات لأرقد أياماً أو شهوراً ، أو في طريقى إلى ما تحت الثرى لأرقد إلى الأبد . ولكن هذا لم يحدث ، فأنا مازلت بجوار صديقي في السيارة تجرئ بنا إلى حيث نقصد . فما هو دورى في كل ما حدث ؟ وماذا فعلت لأكون ولا أكون هناك ؟

لا شيء . . . !

إننى - منذ جلست في السيارة وانطلقت بى - ملك خالص لعدد من التروس والمجلات ، عقل ملفى ، وإرادتى معطلة ، وقدرتى على الحركة محدودة بالقعد الذى وضعت نفسى عليه . وما هكذا ينبغي أن يكون الإنسان . وقد ميزه الله تعالى عن بقية مخلوقاته بالعقل والإرادة ، وعنهما أنبثت حريته ، فإذا عطلها ، كما فعلت منذ ركبت السيارة ، فقد ألقى إنسانيته وفقد مبرر وجوده .

وأخذت - والسيارة مازالت منطلقة بى - أتابع الفكرة ، باحثاً في كل مظاهر نشاطى اليومى عن الجوانب التى أحقق فيها إنسانيتى وأؤكد ذاتى فلم أجد . . . طعامى وشرابى يخضعان لإرادة زوجتى أو إرادة الطبيب ، ونومى وصحوى يخضعان لمواقيت عمل ، والكتاب الذى أقرأ تفرضه على حاجة العمل لا متعة القراءة ، والقلم الذى فى يدي لا أجريه على الورق بما أحب ، بل بما تحب المجلة أو الناشر أو المنتج ، والوقت الذى أجلس فيه للكتابة لا تحدده لى ساعة صفوى بقدر ما تحدده لى ساعة سكون الضجيج والصخب فى الشارع وفى البيوت من حولى ، حتى الأغنية التى أسمعها يختارها لى منسق الأغاني فى الإذاعة أو منتج شريط الكاسيت الذى أشتريه لأننى لا أجده سواه . فأين ومنى وكيف أمارس حريتي لأحقق إنسانيتى وأبرر وجودى ؟

وحالى ، فى هذا ، حال الجميع فى بيتى ، وفى مدينتى ، ثم فى وطنى ، وفى قارتى ، وفى كرتى الأرضية كلها . . . عقلنا وإرادتنا أسلمناهما لآلات خلقناها وخضعنا لها ، ولضغوطات اقتصادية واجتماعية فرضتها علينا حضارة أسرفت على نفسها وعلينا فى المادية ، حتى أصبحنا تروساً ومسامير وأسلاكاً فى آلة كبيرة تدور بنا كيف تشاء دون أن نملك من أمرنا - كدوات لا تميزها - شيئاً . فهل نعجب بعد هذا إذا أنبأتنا الإحصاءات أن نسبة التوتر العصبي فى ارتفاع ، وأن عدد المصابين بأمراض نفسية فى ازدياد ، وأن عدد الذين يقدمون على الانتحار فى عام واحد من أعوام هذا العصر تزيد على عدد كل من فعلوها فى العصور السابقة جميعاً ؟

(القاهرة)

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
سامح كريم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمود الهندى

مجلس التحرير

د. أحمد عثمان

د. أمية كامل

د. سامية أسعد

د. عبد الغفار مكاوى

د. عبد القادر محمود

د. ماري تريبز عبد المسبح

د. محمود فهمى حجازى

هانى الحلوانى

مدير الإدارة

عبد الباقى قبحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبو اللو للإعلان

١٦ شارع البورصة التوفيقية

٣٩ عمارة أبو الفتح بالمصر

ت ٨٥٩٥٥٦ - ٧٥٢٢٢٤

ص ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا

٣٥٠ ق.س - لبنان ٤١٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس

- الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس -

المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٢٥٠ سنتا - تونس

٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى

جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً

مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد الخارج

البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون

دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى

مختلف أنحاء العالم ثمانية وثلاثون دولاراً

بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات

بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو

بحوالة بريديّة ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة

المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل -

القاهرة وتفضل رسوم البريد المسجل على

الأسعار الموضحة .



دراسة هاملة

د . أمين العيوطى

انبلاج الفجر حالما يصبح الديك ، ويكتوى بنار مطهر العذاب أثناء النهار . وظهوره نذير بفتنة في دولة الدثرك . وهوريشيو يذكرنا بظاهرة مشابهة حدثت قبل مصرع يوليوس قيصر ، عندما انطلق الموق من قبورهم ، وراحوا يبولون شوارع روما في أكفانهم ، وصاحب الظاهرة سقوط النيازك والشهب ، وظهور بقع على الشمس ، وخسوف القمر . كل هذا يتفق مع الاستخدامات الدرامية التي يخضع بها شيكسبير مثل هذه الظواهر لأهدافه الفنية ، كما في ماكبت والملك لير على سبيل المثال .

ومع هذا فإن الشبح يمثل أكثر من خرافة شعبية ، لو أننا أمعنا النظر فيه بدقة أكبر داخل سياق المشهد الدرامي الذي يظهر فيه . هناك أولا جنو التوتير والترقب والقلق الذي يضاهف فيه صمت ليله شتاء شديدة البرد ، واللفتة المدعورة التي يديها مارسيلاس حين يسمع وقع أقدام الحارس المناوب يقترب ، ونبرات صوت الحارسين العصبية في الأبيات الافتتاحية في المشهد . فوق هذا ، فإن صراع الإرادات في هذا

شيكسبيرية تتألف من المستوى الميتافيزيقي ، أو مستوى هالم الخوارق ، ومن المستوى الطبيعي ، والاجتماعي ، والإنساني أو الشخصي . وفيما بينها يتكون مانستطيع أن نتخيله بأربع دوائر متداخلة : الدائرة الأصغر تمثل المستوى الإنساني ، تحيط بها ثلاث دوائر أوسع فأوسع فأوسع هي الدوائر الاجتماعية ، الطبيعية ، الميتافيزيقية على التوالي . هذه المجالات لا ترتبط ارتباطا آليا . فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا ، حتى إن أي اضطراب في أي منها ، وعلى الأخص الدائرة الإنسانية ، ينعكس على الدوائر الأخرى .

وبما أن مسرحية هاملت تبدأ بظهور الشبح ، فإن هذا يثير سؤالا : ما هو الدور الذي يلعبه الشبح في المسرحية ؟

من الواضح أن شيكسبير يستغل هنا المعتقدات الخرافية ، وفلسفة سلسلة الوجود ، السائدة في عصره . إنه ينسج حول الشبح شبكة من الخرافات الشعبية : فهو يظهر في هدأة الليل ، ويختفي عند

غالباً ما يميل النقد إلى التركيز على جانب واحد من عمل في ما ، مستبعدا بهذا جوانب أخرى بارزة في هذا العمل . ولا يستثنى من هذا مختلف الكتابات النقدية عن هاملت المسرحية أو الشخصية . وقد صور النقد هاملت ، على أنه ينقصه العزم وقوة الإرادة ، أو قام بتحليله في ضوء التحليل النفسي الفرويدى ، أو ربط بينه وبين الغموض الذي يحيط بالحياة والموت فرآه يجوب الفضاء اللانهائى غير قادر على فهم نفسه أو الكون الذى يتحرك فيه أحد هذه المداخل النقدية يركز على الجانب الإنسانى ، أو الشخصى ، من المسرحية ، والآخر يؤكد الجانب الميتافيزيقي فيها .

مثل هذه المداخل النقدية غالبا ما تغفل حقيقة أنه ليست هناك شخصية درامية تحيا في فراغ . فمفزاها لا يمكن أن ندركه إلا في علاقتها بالرؤية التي تعيش في عيني الكاتب ، وفي علاقتها بمستويات الوجود المختلفة التي يتألف منها العالم الذى تتحرك فيه . ومستويات الوجود هذه ، بشكل عام ، في أى تراجيديا

في هذا العدد

- ١. د. أمين الميوطي
- ٢. قناع هاملت
- ٣. د. أحمد عثمان
- ٤. يعضون اللوتس وينسون الوطن
- ٥. محمد الشاذلي
- ٦. مؤتمر في مجمع الخالدين
- ٧. أحمد سويلم
- ٨. الشوق في ملكوت العشق (قصيدة)
- ٩. عبد العليم عيسى
- ١٠. الوجود (قصيدة)
- ١١. د. أنس داود
- ١٢. زكى قصص
- ١٣. عندما يختلف النقاد
- ١٤. د. ثروت عكاشة
- ١٥. نظرة على المسرح المصري القديم
- ١٦. مها عبد الهادي
- ١٧. صلاح أبو سيف يتحدث
- ١٨. محمود الهندي
- ١٩. قراءة تشكيلية
- ٢٠. صدقي الجباخي
- ٢١. محمود مختار
- ٢٢. د. علي شلشر
- ٢٣. فخري أبو السعود شاعر كبير مجهول
- ٢٤. محمد محمود عبد الرازق
- ٢٥. أن ... نحبوا (قصة مصرية)
- ٢٦. هاني الحلواني
- ٢٧. أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة (٣)
- ٢٨. د. أسامة عبد العزيز
- ٢٩. جراحات نقل القلب
- ٣٠. من التراث العربي
- ٣١. التوحيدى (رسالة الحياة)
- ٣٢. من التراث القري
- ٣٣. أفلاطون (المادية)
- ٣٤. د. محمود فهمى حجازى
- ٣٥. مجمعنا اللغوى والقضايا المعاصرة
- ٣٦. د. منى نويشى
- ٣٧. الخبز (قصة مترجمة)
- ٣٨. حسن عطيه
- ٣٩. مهر جان المائة ليلة
- ٤٠. د. كمال رمضان
- ٤١. كرامة النساء (قصة مترجمة)
- ٤٢. عادل عبد العسال
- ٤٣. الحدود وقضية البحث عن الهوية
- ٤٤. حوار مع القاري

المشهد يدور حول حقيقة الشبح : برناردو ومارسيلاس مقتنعان بحقيقة الشبح ، في حين يعتقد هوراشيو أنه من خلق خيالهم ، ويرفض الاقتناع برأيهم . ولكن عندما تتحول الشكوك إلى حقيقة ، يلتفت برناردو إلى هوريشيو مستفسرا :

برناردو : ما رأيك الآن ، ياهوريشيو ! إنك ترتعد وتبدو شاحبا .

أليس هذا أكثر من مجرد خيال ؟

ما رأيك في هذا ؟

هوريشيو : أقسم بالله ، لم أكن لأصدق هذا لولا البرهان المادى الصادق الذى رأيته بعيني

(الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٥٣ - ٥٨)

المشهد تصوير درامى لموقفين متعارضين تجاه الشبح : مجموعة تنظر إليه على أنه حقيقة والمجموعة الأخرى تراه وهما . بل إن هوريشيو يخاطب الشبح بالفعل وهو يصيح به : « انتظر أيها الوهم ! » (الفصل الأول ، المشهد الأول ١٢٧ - ١٢٨) .

المشهد ، بعبارة أخرى تصوير لفكرة الوهم ضد الحقيقة فهو يعزف النغمة الأساسية التى تكررها أحداث المسرحية ، وتفسرها ، وتنميتها ، شأن النغمة الأساسية فى مؤلف موسيقى . فالشبح ، فى واقع الأمر ، يخلق كل ألوان الشك ، وعدم التأكد ، والتردد ، لا فى عقل هوريشيو فحسب ، ولكن فى عقل هاملت أيضا . فهو يحدد الحالة العقلية التى تسود المسرحية كلها ، وإتيار الحواجز بين المرئى وغير المرئى ، بين العقل والجنون ، بين الظاهر والباطن .

وعلاوة على هذا ، فإن الفصل الأول يبدأ وينتهى بالشبح . وقد تكون هذه وسيلة توفر لنا المعلومات الضرورية عن الأحداث التى جرت قبل بداية أحداث المسرحية ، مثلما يحدث عادة فى الاستهلال الذى يمكن المتفرج من فهم دلالة الأحداث التالية . وقد تكون وسيلة تربط بين عالم الروح وعالم الإنسان ، كما تزعم التفسيرات الميتافيزيقية للمسرحية . المؤكد أن شيكسبير يحيط عالم الواقع بعالم وهمى . ولانعنى بهذا أى معنى مجرد .

إن المواجهة الأولى بين هاملت من ناحية ، وكلوديوس وجرتروود من ناحية أخرى ، تعود إلى تأكيد نفس فكرة الحقيقة والوهم مرة أخرى . فالمملكة تسأل هاملت لماذا « يبدو » حزنه غير مألوف إلى هذا الحد ، ويجيبها هاملت بقوله :

يبدو ، ياسيدنى ! كلا إنه كذلك ، فأنا لا أعرف يبدو .

فليست عباق السوداء وحدها ، يا أمى العزيزة ،

ولا الحلل السوداء الوقورة التى أرتديها الآن عادة ،

ولا الزفرات التى تطلقها أنفاس متكلفة ،

لا ، ولا الدموع التى تنساب من العين ،

ولا مظهر الوجه الحزين ،

بكل أشكال الحزن ، وحالاته ، ومظاهره
تستطيع أن تدل على حقيقتي . فهذه ،
حقا ، تبدو ،
لأنها أفعال يستطيع الإنسان أن يمثلها ؛
لكنني بداخلي مايقوق التمثيل
وهذه ليست سوى زخارف المحنة وحللها .

(الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٧٦ - ٨٦)

إن هاملت يلتقط كلمة « يبدو » لكي يعارض مظاهر
الحزن الخارجية بحقيقة الأسى الداخلي ومما يلتفت النظر
أن نلاحظ أن فن التظاهر يرتبط ، للمرة الأولى في
المسرحية ، بفن التمثيل . كلمات هاملت تكشف عن
بصيرة وعن حكم على الآخرين .

نفس الفكرة تتردد بعد لقائه الأول بالشبح . فالدرس
الذي يتعلمه عندئذ ، الدرس الذي يخطه في مفكرته ،
ويعهد به إلى ذاكرته هو : « أن المرء قد يتسم ،
ويتسم ، ويكون ندلا » . (الفصل الأول ، المشهد
الخامس ، ١٠٨) الملحوظة لا تؤكد فقط التناقض بين
المظهر والجوهر بمعنى مجرد ، بل تبرز التناقض بين قناع
البراءة الظاهري الذي يرتديه العصر والعفن الذي
يستر خلف هذا القناع . إن هاملت يحدد هنا المفارقة
التي تسود المسرحية كلها .

نفس هذه المفارقة تبرز مرة أخرى في كلمات
شخصيات أخرى . حين يقدم بولونيوس كتاب
الصلاة إلى أوفيليا ، في وقت من المفروض أنها تقوم فيه
بالتجسس على هاملت لتتقصى سره ،، يلقي بولونيوس
بواحدة من حكمه المتحدقة :

لقد ثبتت صحة هذا القول كثيرا - أننا بمظهر
التقوى
وأعمال الورع بإمكاننا أن نكسو الشيطان
نفسه
بطلاء من الزينة .

(الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ٤٧ - ٤٩)

إن كلوديوس نفسه يجفل ، عندما تسيطر صحة
ملحوظة بولونيوس ضميره فيقول
إن خد العاهرة ، الذي يجمله طلاء الوجه ،
ليس أشد قبحا بالنسبة للطلاء الذي تستعمله
من فعلتي بالنسبة لكلمات الزائفة .
ياله من عبء ثقيل !

كلاهما يفصح ، مرة أخرى ، عن صدق كلمات
هاملت لأمه ، ويسهم في إبراز دلالة الفكرة التي تدور
حولها المسرحية .

ليس من الغريب ، إذن ، أن يحفز الإدراك الذي
يصل إليه هاملت بعد المواجهة الأولى بينه وبين الشبح
إلى « أن أظاهر بغرابة الأطوار . » (الفصل الأول ،
المشهد الخامس ، ١٧٢) مثل هذه القرارات عادة
ما تتبع لحظات الإدراك أثناء مجرى تطور البطل
الدرامي . إن هاملت يقرر أن يتحلل مظهرها يخفي
حقيقته . إنه ، بعسارة أخرى يتقمص شخصية
العصر ، ومنذ هذه اللحظة فصاعدا تعيش بداخله

هويتان منفصلتان : وجه يواجه به وجوه العالم ، وذاته
الحقيقية التي يخفيها عن الأنظار . لكن المفارقة الساخرة
هي أنه يرتدى قناع الفساد العقلي ، في حين ترتدى
الشخصيات الأخرى قناع البراءة . تحت هذا القناع
يظل هاملت النقاء الكامل ، والآخرى الفساد كله .
إنه يقلب العصر ظهرا لبطن . وهو يمثل دورين : دور
المجنون ، ودور الراصد المحلل . وفي ترده بين
الدورين يثبت هاملت أنه يمثل رائع .

ويسرى د. برنارد لوت أن جنون هاملت
المصطنع لا يخدم غرضا مفيدا : فهو في
أفضل حالاته يولر له ستارا يرصد من
ورائه ، وتبريرا للتأخير . ومن المحتمل أن
أفضل تفسير هو التفسير التاريخي . فهناك
مسرحيات انتقام باقية يستغل البطل فيها
الجنون بشكل فعال لتحقيق أهدافه . فأفعاله
غير المسؤولة تتحلل لها الأعذار ، ويمكنه أن
ينفذ انتقامه تحت ستار أنشطة لا يلزم
بتفسيرها . وربما كان الحال مع هاملت
هكذا .

(مقدمة هاملت ، لندن ، طبعة ١٩٧٢ ، ص ٤١)

ولكن إذا كان شيكسبير قد تمكن من أن يحقق في
هاملت ؛ كما يقول د. لوت ، (نفس المصدر ، ص
١٩) ، تنقيت نفسية أفضل مما نجده في مسرحيات
الانتقام السابقة عليه ، فليس هناك مايدعو إلى ألا يحقق
شيكسبير تنقيت مماثلة في حالة جنون هاملت
المصطنع ، على الأخص في حالة تمثيل هاملت لدور
المجنون ، وارتباط هذا بالفكرة الأساسية التي تقوم
عليها المسرحية .

فما تجدر بنا ملاحظته أنه من بين مسرحيات
شيكسبير كلها ، لا توجد مسرحية تحفل بالإشارات إلى
الفنون الدرامية أكثر من هاملت . قد يشير ماكبيث إلى
الحياة على أنها عرض درامي عابر ، وقد تتضمن ماكبيث
عرضا صامتا يجري في كهف الساحرات ؛ وقد يلعب
ادجار دور المجنون في الملك لير ؛ وقد يعرض فاضل
هزلي في حلم منتصف ليلة صيف ؛ وقد يعدد الدوق
مسرحية تعرض في دقة بدقة ؛ وقد يكون كل مايجري
في العاصفة مسرحية أعدها بروسبرو لكي يعيد توازنا
مفقودا . ولكننا لا نجد في أية مسرحية أخرى أن
الرؤيا التي تعيش في عيني شيكسبير رؤيا يتصورها
ويقوم بتحقيقها بعبارات مأخوذة من الفن الدرامي مثلما
نجد ذلك في هاملت . فهناك إشارات إلى أحوال
المسرح الإنجليزي في عصر شيكسبير وظهور فرق
الصبيبة المسرحية التي كانت تنافس فرق الكبار ، بل
تسرق منها الأضواء . وهناك حذلة بولونيوس في
تعبده لكل أنواع المسرحيات . وهاملت نفسه من
عشاق المسرح ، ويعرف كل الممثلين فردا فردا وهم
بالنسبة له « الأصدقاء الأعزاء . » وهم في نظره
« خلاصة العصر وتاريخه الموجز » (الفصل الثاني ، المشهد
الثاني ، ٤٩٧ - ٤٩٨) . إنه يرى فيهم جوهر العصر .
والهدف من التمثيل في رأيه هو « أن يعكس الطبيعة في

مرآته ، على حد القول ، حتى ترى الفضيلة ملاعبها ،
والجزالة محسوساتها ، والعصر وقسوته شكك
وهو رته . »

(الفصل الثالث ، المشهد الثاني ، ٢١-٢٢)

وهاملت أكثر من مجرد ذواقه للفن الدرامي . إن
التوجيهات المسرحية التي يزود بها الممثلين فيها يتعلق
بالاعتدال في الإيماءات وقسمات الصوت والحركة
تشكل درسا لم يستوعبه فنانون المسرح إلا بعد مرور
ما يزيد على ثلاثة قرون على يدى المنهج الروسي
ستانيسلافسكى . وهو شديد الحساسية بالنسبة للأداء
الصوتي والحركي الذي لا يتجاوز اعتدال الحياة . وهو
ناقد ملمس في كلماته رنة التهكم في إشاراته إلى النقد
الدرامي المعاصر . وهو أيضا مثل في أدائه لدور
بيروس وهو ينقض إلى شأره ، جاسم في تقديسه
لشخصية بيروس ، رقيق في توطئه مع بريم الملك
والوالد العجوز ، حائق في تصويره لسلك دم الأمهات
والأطفال . بل إن أدائه يستدعى بالفعل تقرير
مشاهدته .

وهو علامة على هذا ، كاتب مسرحي يهيف بفرقة
سطور إلى المسرحية التي ستمثل أمام الملك ، ويدير
نهاية روزنكرانتز وجيلدنسترن ، ويعبر عن تأمره
عليهما بعبارات مشتقة من فن الدراما ، كما يلي :

قبل أن أتمكن من عمل استهلال لذكائى ،
كان قد بدأ المسرحية . . .

(الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، ٣١-٣٢)

وهو ، بتعليقاته على المسرحية - داخل المسرحية ،
جدير في رأى أوفيليا بأن يلعب دور الجوقة . والمنهج
الذى يمكن بداخله تشيكل حالة من النشوة المستمرة
عندما تحقق المسرحية - داخل المسرحية أهدافها ،
وتعزى ضمير الملك . إنه يتصايح :

أليس هذا ، ياسيدى ، وحشد من الممثلين
الذين يرتدون الریش - إذا أراد لي عظمى
ظهر المعجن ، وقوسين على هيئة ورود على
حدائى الشبكى ، جدير بأن يوفر لي شراكة
في فرقة تمثيل ، ياسيدى ؟

(الفصل الثالث ، المشهد الثاني ، ٢٥٩-٢٦١)

بكل هذه الخلفية ، لابد لنا أن نستنتج أن هاملت
يأخذ بالفعل وضع ممثل حين يؤدي دور المجنون .

ومن الواضح بطبيعة الحال ، أن أداء دور هاملت
يتطلب أسلوبين مختلفين : أسلوبا يكشف عن حقيقة
حين يكون على سجيته ، هاملت المتأمل ، التبل ،
وأسلوبا يصور جنونه المصطنع . هذا التارجح بين
الجانب الحقيقى والجانب الظاهري يتيح لممثل دور
هاملت فرصة تنويع أدائه . الحال التي يكون فيها
بذيتا ، سوقيا ، صاخبا مرحا تكشف عن موقف
استخفاف بالآخرين وازدراء لهم . وهى حال تختلف
عن حاله حين يكون نفسه ، يستخدم لغة وصورا
حساسة . نبيلة ، عميقة ، راقية . الحال يرتبطان
ارتباطا وثيقا بجانبى شخصيته ، الأصل والزائف ،

اللذان يمكن أن يكونا التناقض ، بين هاملت وبين
عصره الفاسد .

وهاملت يتنقل بين حال إلى حال بيسر . فهو
« مجنون » مع الشخصيات الفاسدة . لكن عندما يصل
الممثلون ، فإن الريح تهب من الجنوب . « فرعائية
التغير تخفف من التوتر بين الحالتين . بين الأكتاف
والمرح الظاهري . والغمزة الدافئة التي يرمح بها
بالممثلين بسيدة كل الرد عن توجيه الممثل بتدقيقه
الزائفين . إنه على مسيرته مع الممثلين لأنه يدرك
أصابعهم حتى إنه يقلقه أن يكون صوت الصبر الذي
يلعب أدوارا ذائبة قد أصبح نعتنا . « أرجو الله ألا
يكون صوتك قد أصابه شرخ ، مثل قطعة ذهب
مشرخة غير متداولة .

(الفصل الثاني ، المشهد الثاني ، ٤٠٥-٤٠٦)

ومع الآخرين ، يمكن تمثيل هاملت عبقريا من
الديسر . فهو يرى في بولونيوس ، الذى كان قد لعب
دور قيصر في شبابه ، رجلا يلعب دور الأحق في
الحياة . وفي حديثه مع أوفيليا يخاطب النساء على
الإطلاق ، بما فيهن أمه : « لقد أعطاك الله وجها ،
فصرعته لنفسك ونجها آخر . » (الفصل الثالث ، المشهد
الأول ، ١٤٢-١٤٣) والملك في رأيه مهرج ، « مهرج
الملوك » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ٩٩) ، « ملك
من خرق ورقع . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ،
١٠٣) وعندما يحاول بولونيوس أن يسهر أفواره ،
فإنه يتأوله مزمارا ، ويسأله أن « يلعب » عليه ، ثم
يهيف قائلا : « . . . هل تظن أنه من الأسهل أن
تلعب على من أن تلعب على المزمار . » (الفصل الثالث ،
المشهد الثاني ، ٣٤٤-٣٤٥) ليست هذه مجرد استعارات
بلاغية . فهو يلعب مع الجميع دور المجنون ، ويخفى
الجانب الحقيقى من شخصيته . وهو يلعب دورا لأن
الجميع من حوله يلعبون أيضا أدوارا .

ولأن هاملت يدرك تمام الإدراك المفارقة التي يقوم
عليها موقفه في المسرحية ، وهى المفارقة التي تختبئ
على العصر بأسره ، فإنه قادر على أن يكون « صاخرا » .
إنه يدعو روزنكرانتز وجيلدنسترن إلى الإصغاء إليه
عندما يرى بولونيوس يقترب منهم . إنها يتوقمان أن
يخرج عليهما بشيء جدي قد يبط اللثام عن سره ، لكنه
يخرج عليهما بمزحة تحيل الشبحوخة إلى لغائف طفل ،
في صور فنية تحيل المرض إلى صحة ، والدعارة إلى
طهارة ، والخيانة إلى شرف . وقد يوحى هاملت إليهما
بخلل في عقله ، لكنه في الحقيقة بصير يرى في الناس
رموزا لفكرة انقلاب المعايير السائد في عالم البشر . إنه
يستدير إلى بولونيوس قائلا : « عندما كان روسكيوس
تمثلا في روما - » (الفصل الثاني ، المشهد الثاني ،
٣٧٠-٣٧١) المفارقة الساخرة هى أنه يمثل ، مثلما يمثل
الآخرون دور أصدقاء مهتمين بما هو في صالحه .
إدراكه لهذه الحقيقة هو ما يجعله يعاملهم بسخرية ، بل
باستخفاف . فهو يستخف بسلكاء أولئك الذين
يفترضون في أنفسهم الذكاء ، لكنهم لا يرون أنه هو
ينفذ فيهم ببصيرته .

والمشهد بينه وبين أوفيليا تصوير درامى آخر لموقفه
عن العصر ، ذلك الموقف الذى يجعله يرتدى قناعا
يواجه به أذمة العصر . وتحت هذا القناع يستطيع أن
يكون سوقيا ، بذيتا . وأوفيليا ، بكل رقتها الموهبة ،
يصدمها تصويره للشرف والجمال .

أوفيليا : وهل يمكن أن يكون للجمال ، ياسيدى ،
صلة أفضل من صلته بالشرف ؟
هاملت : أجل حقا ، فإن سطوة الجمال تحيل الشرف
كما هو عليه إلى داعة بأسرع ما تحيل قوة
الشرف الجمال إلى شبهه . لقد كان ذلك
يوما ما مفارقة . لكن العصر قد أثبت
صحته . . . (الفصل الثالث ، المشهد
الأول ، ١١٠-١١٥)

إن الإنسان ، والمثالي لا يلتقيان ، فقد انتصر
الجانب المادى على الجانب الروحى . فهاملت يقلب
المعلومة المتفق عليها ظهرا لبطن لكي يخلق مفارقة
تكشف عن تحلل قيم العصر ، الذى لن يسلم فيه
إنسان من الجلد إذا عومل بما يستحقه ، كما يقول
بولونيوس . (الفصل الثاني ، المشهد الثاني ، ٥٠٢-٥٠٣)

وإذا كان هاملت وقصدا لأدعيا في الحظاظ
« جنونه » ، فالمفارقة الساخرة أنه ينطق صدقا . ففى
حين ينطق العقلاء كذبا ، ينطق هو بالصدق . وهذا
نوع من الممارسة الفنية المألوفة في مسرحيات
شيكسبير . فالانتقاعات العنيفة التي يعبر عنها في
المشهد الذى يجرى بينه وبين أوفيليا إنما تنبع من غضبته
الأخلاقية . بل إنه يتهم نفسه بالحق والطموح
والرذيلة ليدين العصر كله .

في هذه الأثناء لا يغيب عن بالنا مطلقا أن هدف
هاملت من ادعاء الجنون هو أن يكشف عن الحقيقة .
في هذا تكمن العلاقة بين تمثيله وبين المسرحية -
داخل - المسرحية ، التي ينشد من خلالها أن يكشف
عن ضمير الملك المذنب ، أو ضمير العصر . فهمة
هاملت ليست مجرد أن ينتقم لمقتل أبيه ، ولكن أن
يقطع ذلك « الشيء العفن في دولة الدمشك . » (الفصل
الأول ، المشهد الثاني ، ص ٩٠) ، كما يقول مارسيلاس ،
أو كما يعبر عنه هاملت نفسه بقوله :

إن العصر مهترى . يالها من نكاية لعينة

أن أكون قد ولدت لأعيدة إلى نصابه ! - (الفصل
الأول ، المشهد الخامس ، ١٨٩-١٩٠) والتمثيل ، في حالة
هاملت كما هو في حال فرقة التمثيل ، وسيلة لاكتشاف
الحقيقة ، وإعادة الأمور إلى نصابها . وجزء من تردد
هاملت في أن يتنقض إلى ثأره كما وعد الشبح ، يرجع
إلى حقيقة أنه لا يستطيع ، بضمير سليم ، أن يقدم على
قتل الملك دون دليل مادى . إنه يشك في الملك بناء على
قصة الشبح . لكن الشبح قد يكون شيطانا خبيثا ، كما
يخبرنا في مونولوجه الذى يرد في نهاية الفصل الأول
(المشهد الثاني ، ٧٤-٧٩) ، أو كما يخبر هوريشيو في
الفصل الثالث (المشهد الثاني ، ١٧٧-٨١) : فلا بد أن يكون
لدى هاملت دليل قاطع . وهذا هو ما يفسر اهتمامه
بإعطاء الممثلين توجيهات مسرحية مسهبة حول فن



التمثيل . فالأداء المتمكن فقط يمكنه أن يتصيد ضمير الملك ، حتى يتوحد الشك الذي يعيش في عقل هاملت مع الحقيقة ، فيقطع الشك باليقين . لا بد أن ينطبق الوهم على الواقع ليتنج اليقين .

وفي لحظات « الجنون » يكون هاملت أقرب إلى المسرح الصاخب ، بل والبذاءة ، أثناء عرض المسرحية - داخل - المسرحية . إنه يصل إلى درجة السوقية في إشارته إلى حجر أوفيليا ، والأعضاء الجنسية . وقد يرى بعض النقاد ، كما يذهب إلى ذلك أرنست جونز في تحليله لهاملت نفسياً ، أن بذاءاته إنما تدل على دافع جنسى خفى يرتبط بما يفترضون أنه عقدة الأم فيه . لكنهم ، فيما يبدو ، قد نسوا الفكرة المسيطرة عليه عن العفن في دولة الدنمارك . والقناع الذي يعكس وجه العصر . إن وعيه بهذا الفساد هو ما يدفعه إلى التصرف بشكل فاضح . فقد انهارت القيم ، وهو لا يرى في العصر سوى العبث ، والدعوى ، والشهوة المتفشية . وهو لهذا إنما يخاطب العصر باللغة الوحيدة التي يمكنه أن يفهمها .

وتمثيل هاملت في هذا المشهد يرتبط أوثق الارتباط بالأداء في المسرحية - داخل - المسرحية . فهي تعيد تمثيل قصة هاملت الملك ، وكلوديو ، والملكة . إن هاملت يتحول إلى ممثل وسط انغماسه في الأداء . والتمثيل يحقق الهدف منه . إنه يعرى ضمير الملك . فهو ينطوي على الحقيقة حين يصبح مرآة تعكس العصر . وفي حين أنه من المفترض فيه أن يكون تقليداً للحقيقة ، إلا أنه يصبح هنا الحقيقة المطلقة .

إن هاملت يتوحد مع الممثلين . إنه يرى في نفسه ممثلاً كفوفاً ، ومخرجاً ، وشريكاً في فرقة تمثيل . وكشف الحقيقة بدفع النشوة في عروقه . ولذلك يشير ساخراً إلى المسرحية - داخل - المسرحية على أنها بلهية . ويطلب أن تعزف الموسيقى ، ويسمح لجيلد نستيرن بقصة كاملة لا بمجرد كلمة ، ويسالغ في لعب دور المجنون . إنه يواجه المظاهر الزائفة بالتمثيل ، ويقبل المعاني . وينسخر من جيلد نستيرن لأنه يمثل دوراً ، لكنه لا يستطيع أن يتفوق على ممثل رائع مثله ؛ ويتلاعب ببولونيوس حتى يخرج عليهما بالملحوظة البالغة الدلالة : « إنهم يستغلوني فوق ما أطيق : » (الفصل الثالث ، المشهد الثاني ، ٣٥٥-٣٥٦) وهي ملحوظة تحمل عالماً كاملاً من المفارقة الساخرة .

والفرق واضح بين أداء هاملت أثناء عرض المسرحية - داخل - المسرحية ، وبين أدائه في المشهد بينه وبين أمه . إنه يذهب إليها لكي يضع أمامها مرآة « قد ترى فيها أعماقها » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ٢٠-٢١) ويذكرنا هذا برأيه في الغاية من التمثيل ، ألا وهي أن يجعل الفضيلة ترى انعكاسها ، والرزية صورها . إنه يذهب إليها مسلحاً بكل إمكانيات الممثل ، بقدرته على تشكيل الروح دون أن يؤدي الجسد : لكنه في هذه المواجهة يسقط قناع الممثل . فلن يفيد في شيء أن يتظاهر بالجنون . وهو يؤكد لها أنه ليس مجنوناً حتى لا تظن : « أن جنونى هو

الذى يتكلم وليس إثمها . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ١٤٧) إن درجة صوته ترتفع بمقدار غضبته الأخلاقية ، وتهبط إلى درجة الفحيح بمقدار تقززته . حتى تصبح الملكة : « إنك تدبير عيني في أضوار روحى . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ص ٩٠) إن كلماته تدبر عينيها من عالم العفن الخارجى إلى عالم الروح الداخلى .

وهاملت لا يعود بعد هذا إلى لعب دور المجنون إلا ليغشى على جريمة قتله لبولونيوس . من هذه اللحظة فصاعداً يستجمع الحدث قوته ، وتصبح الأولوية للحبكة . فعلى الرغم من أن الانتقام يتأجل ، إلا أنه مازال هناك جنون أوفيليا وإقدامها على الانتحار ، وقسم لا يارتيز أن ينتقم لمقتل أبيه . كلا الحدثين يدفع بالحدث إلى نهايته .

وفي اللحظة الحاسمة ، عندما يضع هاملت نهاية لأصل المشكلة ، فإنه يصبح قادراً على التحكم في نفسه ، نبيلاً في طلب الصفح من لا يارتيز ، مبارزاً

ماهرًا ، وإيجابياً في مواجهة الخيانة والخديعة . إنه يسقط القناع الذى كان يرتديه وهو يتقمص شخصية العصر ، شأن أى ممثل قدير يحيا في مشهد تمثيلي ، ويتحرك بداخله وهو يشعر أنه جزء منه ، جزء من مشهد الفساد العام .

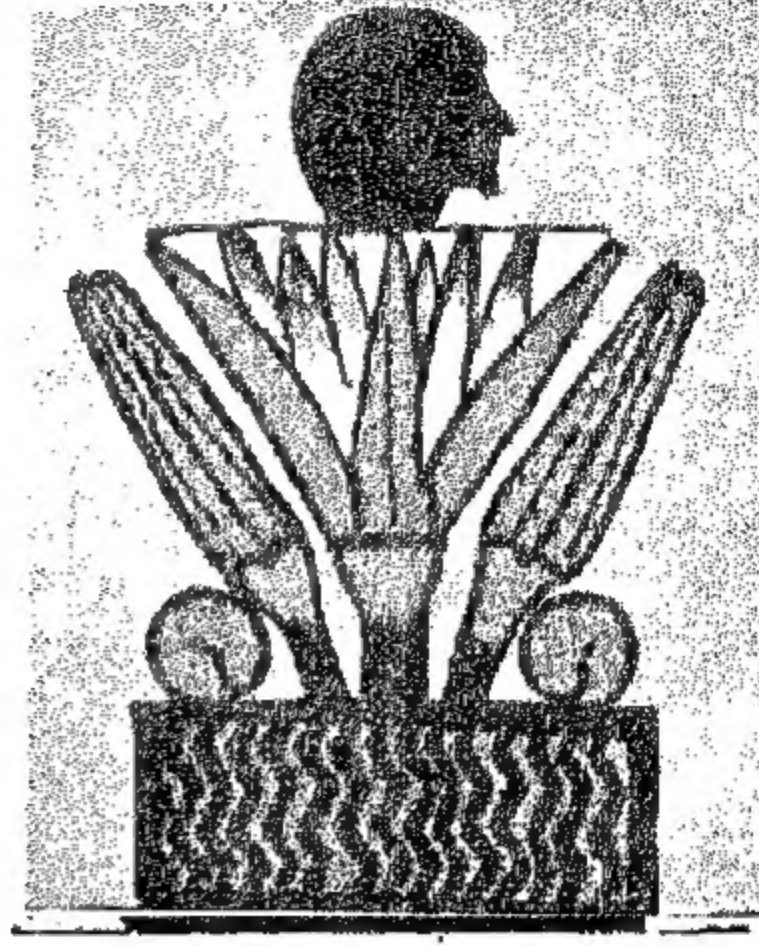
إن ت.س. إليوت يرى أن هاملت فشل فى كامل على أساس أن :

هاملت يواجه صعوبة أن تقززته بنشأ من أمه ، لكن أمه ليست معادلاً كافياً له ؛ فتقززته ينمو ويتجاوزها . وهو لهذا شعور لا يمكنه أن يفهمه ؛ ولا يمكنه أن يجعله موضوعياً ، ولهذا يظل هناك يسمم حياته ويعوق الفعل

(الغابة المقدسة ، لندن ، طبعة ١٩٥٧ ، ص ١٠١)

لكننا لا نرى هذا . ففي كل تأرجحه بين العقل والجنون ، بين النبل والبذاءة ، بين عالم الروح الرفيع وعالم المادة الفاسد الدنء ، يجمع هاملت في نفسه المفارقة التي تسود العالم الذى تصوره المسرحية ●

يمضغون اللوتس وينسون الوطن



د. أحمد عثمان

أو العلكة أو الخشخاش . المهم أنه غير اللوتس المصري ولو أننا لا نملك من الدلائل ما يؤكد أو ينفي ذلك . على أية حال كان المصريون مثل الهنود - يرمزون إلى ظهور روح الحياة الأولى بنبات اللوتس . واللوتس المصري هو زنبق أو سوسن المياه حيث تظهر وتفتح الزهرة فوق سطح الماء . أما بتلات اللوتس المنتشية إلى الخلف فترمز إلى الضوء وحركة الأشعة أثناء الشروق . وهناك رسم فرعونى على البردى تظهر فيه هذه الروح على هيئة رأس آدمية تبرز وليدة من داخل زهرة اللوتس . وفي رسوم أخرى تتفتح هذه الزهرة عن طفل صغير هو رمز الشمس الوليدة . وهكذا نرى الفرق شاسعاً بين ما ترمز إليه زهرة اللوتس عند كل من المصريين القدماء والإغريق .

ولنعد الآن إلى اللوتس الإغريقى حيث استلهم الشاعر الإنجليزى الفريد تينيسون (١٨٠٩ - ١٩٠٢) هذه الأسطورة الهوميرية فى قصيدة بعنوان « آكلو اللوتس » وجاء فيها :

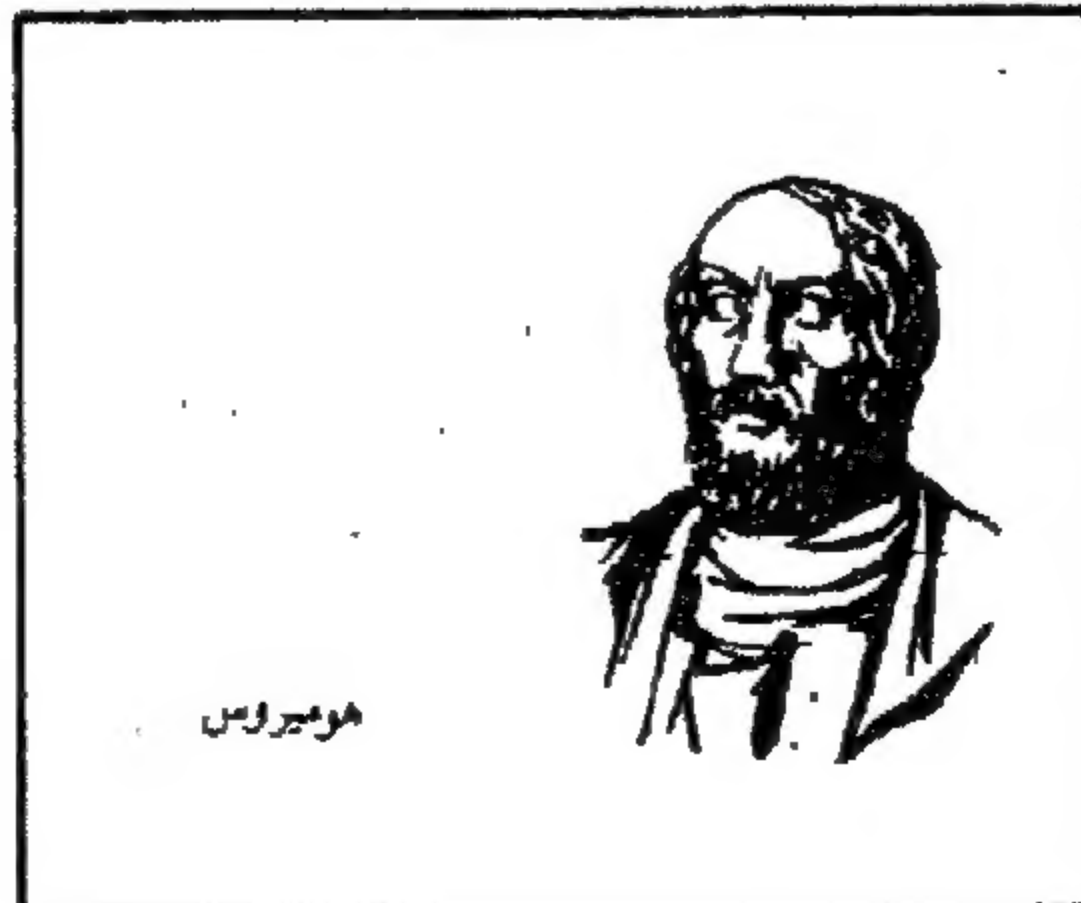
« ثم يأتى آكلو اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة فى هذا الجو الهروبى الخالم يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذى يقصد ويجعل المرء يغوص داخل نفسه . وتصيح الأشياء الخارجية بعيدة كل البعد ورغم أن المرء يكون يقظاً كل اليقظة إلا أنه يبدو وكأنه غارق فى النعاس . » (ترجمة د. عبد الوهاب محمد المسيرى)

ولسنا بصدد تناول أصداء ملحمة « الأوديسيا » الهوميرية فى الأدب الغربى الحديث فهذا ما لا يتسع له المجال هنا ، ولكننا نجد مفراً من أن نشير إلى واحدة من أروع قصائد شاعر الإسكندرية اليونانى قنسطنطين كافافيس (١٨٦٣ - ١٩٣٣) وهى التى تحمل عنوان « إيثاكي » ويخاطب فيها الشاعر أوديسيوس قائلاً :

« لا تتمجل أبداً فى رحلة العودة
فالأفضل أن تطول بك عدة سنوات
حتى ترسى مراسيك فى الجزيرة شيخاً .
ثرياً بكل ما كسبت فى رحلة العودة .
وعندئذ .
لا تحلم بقاء آخر تمنحه لك إيثاكي .
لقد منحتك إيثاكي .
رحلة العودة الطويلة والجميلة .
فبدونها ما كنت قد خرجت مرتحلاً عائداً .
وغير ذلك لا تملك أن تعطيك إيثاكي .
فعندما تعود وتجدها فقيرة .
لا تنظن أنها خدعتك .
فبعد أن صرت حكيماً إلى هذا الحد .
وبفضل ما كسبت من خبرة وحكمة .
طوال الرحلة .
ستفهم الآن
ماذا تعنى أوطان مثل إيثاكي ! »

وكل ما فعلوه أنهم قدموا لهم اللوتس طعاماً
فما أن ذاق رجالنا هذه الثمرة الحلوة كالعسل
حتى نسوا كل شيء ولم يفكروا فى مجرد أن يعودوا لنا
بالأخبار لقد فضلوا البقاء مع آكلى اللوتس .
يمضغون اللوتس وينسون الوطن !
جررناهم بالقوة إلى السفن وهم بين صرخ
ومتلملم
وقيدناهم بالأصفاد بل أخفيناهم تحت المقاعد
وأمرت جميع الرجال بالصعود فوراً إلى متن السفن
خشية أن يذوق أحدهم اللوتس وينسى الوطن
وعلى الفور كنا على متن السفن ، جالسين على
مقاعدنا ، فى طريقنا البحرى نجذف بمجاديف
العودة إلى الوطن .

وقارىء هذه الأبيات من ملحمة هوميروس
« الأوديسيا » قد يسأل : أين تقع بلاد آكلى اللوتس ؟
ولا نستطيع الإجابة على هذا السؤال وإن كان
هيرودوتوس أبو التاريخ (الكتاب الرابع ، فقرة ١١٧)
قد حدد الساحل الشمالى لأفريقيا كوطن لآكلى
اللوتس . وجدير بالذكر أن هذا اللوتس المذكور فى
« الأوديسيا » قد يكون نوعاً من التمر أو ثمار العناب



وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
لا أدري لماذا أتذكر هذا البيت لأحمد
شوقى باستمرار . ودائماً أتساءل :
ما الذى يمكن أن يجعل المرء ينسى وطنه ؟

ومن قراءاتى فى الأدب الإغريقى القديم وجدت أن
« أوديسيا » هوميروس تعد أنشودة ملحمة فى حب
الوطن . ذلك أن البطل أوديسيوس بعد أن انتهت
حرب طروادة التى استمرت عشر سنوات يشرع فى
العودة إلى وطنه . واستغرقت هذه العودة عشر سنوات
أخرى . تعرض فى أثناءها لمختلف الصعوبات
والإغراءات ؛ فكم من مرة عرض عليه البقاء فى هذه
الجزيرة أو تلك للزواج من الملكة والعيش فى
القصور ، ولكن أوديسيوس فى كل مرة كان يرفض ،
لأنه لا يرضى بغير وطنه الأصلى إيثاكي بديلاً . وفى
أثناء رحلة العودة هذه ساقط الرياح سفن أوديسيوس
إلى بلاد آكلى اللوتس . ويقول هوميروس عن مغامرة
أوديسيوس فى هذه البلاد (الأوديسيا : الكتاب التاسع
أبيات ٨٣ - ١٠٤) .

« بعد تسعة أيام دوختنى الرياح القوية فى البحر
وفى اليوم العاشر رسونا فى بلاد آكلى اللوتس
الذين يتخذون من الزهور طعاماً
لقد نزلنا على الشاطئ وتزودنا بالمياه العذبة
وشرع الرجال يتناولون طعامهم على مقربة من
السفن .
وبعد أن أكلنا وشربنا أرسلت بعضهم للاستكشاف
ليتعرفوا على المكان وأهله .
أرسلت رجلين وكان ثالثهم ليحمل إلينا
الرسائل ولكنهم على أية حال لم يصلوا إلى عمق بلاد
آكلى اللوتس
إنهم لم يعملوا على إيذاء رجالنا .

هذا المؤتمر ..

في مجمع الخالدين

محمد الشاذلي



في مجمع الخالدين على نيل القاهرة
ينعقد هذه الأيام مؤتمر علمي يتناول
قضية « تعريب التعليم الجامعي » .

وهذه القضية تمثل هاجسا أساسيا
لرجال المجمع منذ إنشائه حتى الآن عبر واحد وخمسين
عاما بدأت جلسات المؤتمر بعد الجلسة الافتتاحية يوم
الأثنين ٢٥ فبراير الماضي ، وتحدث فيها الدكتور
مصطفى كمال حلمي فأكد على ضرورة ألا تكون اللغة
العربية غريبة في بلادها ، وأعرب عن ثقته في قدرة
رجال المجمع على تمكين اللغة العربية من أن تكون لغة
العلم بوضعهم المصطلحات المناسبة . ثم تحدث
الأستاذ عبد السلام هارون عما أنجز مجمع اللغة العربية
بالقاهرة من المعاجم الهامة وألقى فضيلة الشيخ محمد
بهجة الأثرى كلمة الوفود العربية فأشاد بدور مجمع
اللغة بمصر وريادته للمجماع العربية . ثم تحدث
الدكتور إبراهيم بيومي مذكور . رئيس المجمع عن أهمية
قضية العرب ، وعن أمها البداية الحقيقية لرسوخ
العلم في المجتمع العربي

شهد المؤتمر في الأيام القليلة الماضية جلسات
عممية ، تم فيها إنجار آلاف المصطلحات في
جيولوجيا والفيزياء وهندسة القوى الميكانيكية

والرياضة والتاريخ والعلوم الطبية . وألقيت عدة
أبحاث هامة
وفي الخامسة من مساء أمس عقدت جلسة علنية بدار
الجمعية الجغرافية بالقاهرة لتأبين فقيد المجمع الشاعر
محمد عبد الغني حسن .

تشهد جلسات المؤتمر القادمة وحتى ١١ مارس إقرار
مصطلحات في علوم الأحياء والزراعة والكيمياء
والصيدلة وأعمال لجنة الألفاظ والأساليب وعدد من
الأبحاث الهامة .

قد تبدو قضية « تعريب التعليم الجامعي » غير
مطلقة عند البعض في ظل تدهور مستوى اللغات
الأجنبية في الجامعات العربية ، ويحتج البعض الآخر
بعدم توافر المراجع العلمية الهامة باللغة العربية ، فضلا
عن أن الحضارات المتقدمة تفرض لغتها . فقد أجبرت
العربية في أزمان مضت الشعوب الأوربية على تعلمها
والنقل عنها . ولكن أصحاب الدعوة يرون أنها جاءت
متأخرة كثيرا ، وإن طرحها الآن يمثل إدانة دامغة لرجال
العلم ولغة في الوطن العربي كنه .

كان « للقاهرة » نفاء مع عدد من رجال المجمع
البارزين ، دار فيه الحديث عن القضية الرئيسية لدورة
هذا العام .

● العالم العربي يعيش حالة « أنبهار » بالتعبيرات
الأجنبية ..

● المصطلحات التي يقرها المجمع تبقى على
الرفوف !

بين رجل اللغة ورجل الشارع

● يقول الدكتور مهدي علام نائب رئيس
المجمع :

موضوع تعريب التعليم الجامعي والعالي موضوع
تردد الكلام فيه في مدى الثلاثين سنة الماضية ، وذلك
لأن معظم الكليات التي تقوم بتدريس العلوم البحتة
تدرسها في مصر بالإنجليزية ، وفي سوريا والمغرب
بالفرنسية ، وهكذا في بلاد أخرى إما بالإنجليزية
أو بالفرنسية . وأمنية العرب جميعا أن يكون تدريس
هذه المواد باللغة العربية ، لأنه لا يتأصل العلم في أمة
من الأمم إلا إذا درس بلغتها إلا أن الصعوبات
القائمة ، من حيث عدم وجود المؤلفات الكافية
والمراجع الكافية باللغة العربية ، جعل الجامعات
تتسامح في هذا لدرجة أن تساعدها فيه صورة من
التحايل ، وهي - أي جامعاتنا - تنص في قوانينها على
أن تدريس العلوم في كلياتها وتقديم الرسائل للماجستير
والدكتوراه في هذه العلوم تكون بالعربية ، إلا إذا سمح
مجلس الجامعة - استثناء - بأن تكون بغير تلك اللغة .
وفي هذه الحالة لابد أن يكون معها ملخص وافٍ باللغة
العربية ، وهذا تحايل في الحقيقة ، وإنما أرادوا به حفظ
المقام واللياقة للغة بأنها هي اللغة الرسمية بهذا العمل
مع جواز تركها إلى لغة أخرى عند الضرورة ، نحن
نريد أن نزيح هذه الضرورة

● ما الذي يعوق حركة « المصطلح » بعد إقراره في
المجمع ، وهو في طريقه إلى المعاهد والجامعات ؟

- لا شيء ، وهم يرحبون به ، ومعنا أعضاء من
الجامعات والمعاهد العلمية ووزارة التربية والتعليم
وجميع المراكز العلمية . وعلى العموم ليس للمجمع
سلطة تنفيذية ، وإنما نحن نقدم الدواء والطبيب
لا يستطيع أن يرغم المريض على قبول الدواء . .
ولعلك لاحظت تمسك الأعضاء العرب في المؤتمر
وأخذهم علينا أننا في وضع المصطلحات نترجم
ولا نعرب . فقد اعترضوا على بقاء كلمة « تليفزيون »
ويريدون كلمة عربية ، واعترضوا على كلمة
« تلسكوب » وكلمة « ترمومتر » ونحن نتوسط في هذا
لأننا نشعر بالصعوبات الموجودة . . إننا لا نستطيع أن
نطارد الكلمات التي اكتسبت أرضا في حياتنا .
لا نستطيع مطاردة كلمة « التليفزيون » ونجبر الناس
على استخدام كلمة « الإذاعة المرئية » أو « التلفاز » أو
« التلفزة » . فالأعضاء العرب - في الحقيقة - أشد
حرصا ، وأقول بإخلاص وباعتراف بالجميل أن سوريا
منذ عدة سنوات تدرس الطب بالعربية .

● هل تتعارض الدعوة إلى تعريب التعليم الجامعي
مع ضرورة النهوض بمستوى اللغات الأجنبية ؟

- أبداً ، نحن نريد دعم تعليم اللغات الأجنبية في
المرحلتين الإعدادية والثانوية ثم في المراحل العليا ، إلى
جانب اللغة العربية . حتى يتمكن الطالب من
استعمال لغته ولغة أجنبية على قدم المساواة .

أنا مصر على أن وضع المصطلحات ليس عمل الجماعة وإنما هو عمل أشخاص متخصصين يسكون الألفاظ . وحينما نأتى إلى رجل من رجال الفقه أو اللغة العربية أو الفلسفة أو الأدب ، ثم نعطيه فكرة علمية في معادلة أو تحليل كيميائي ، نجد أنه لا يستطيع إدارتها في ذهنه بسهولة . أما إذا أجهنا إلى رجال العلم في الكيمياء والفيزياء الرياضيات أمكن لهم وضع «المصطلح» المناسب ، والعكس صحيح . إذن وضع «المصطلح» يجب أن ينهض به أهل الاختصاص الممارسين .

تجربة التعليم في سوريا . .

● ويقول الدكتور سعيد الأفغاني (سوريا) الأستاذ بجامعة الملك سعود :

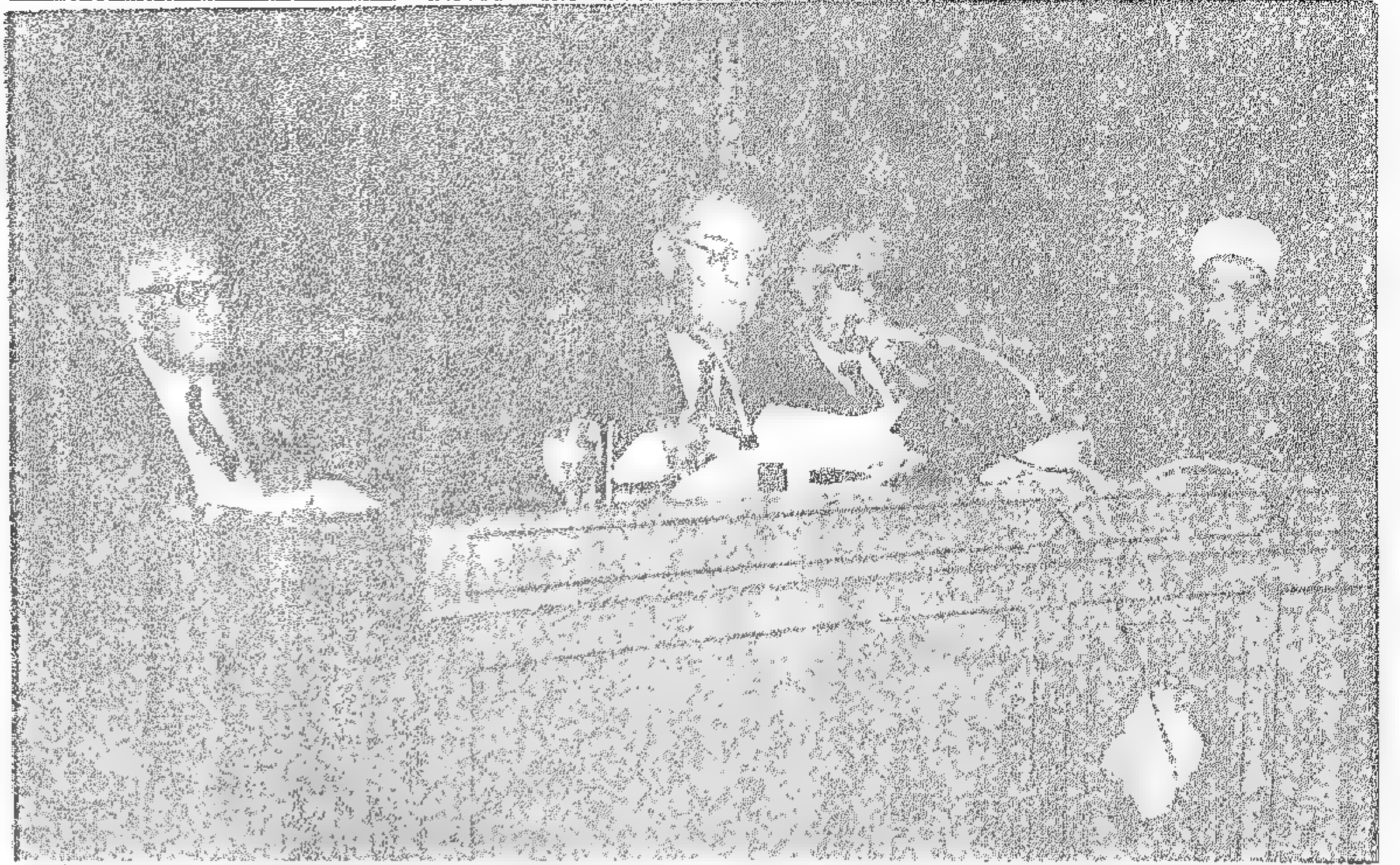
— مجمع اللغة العربية يعمل وأعماله تبقى معتمدة وفي كل دورة يوصى بعدة توصيات من أجل رفع شأن اللغة بين الناس . أما التعليم العالي فأنا أستغرب لماذا يبقى حتى الآن موضع أخذ ورد ؟ لأن هذا الموضوع انتهى منذ زمن . وفي سنة ١٩٢٠ عند انتهاء الحكم التركي عثرت كل الدواوين في سوريا وكل المصالح والمدارس في يوم واحد . نعم بدأ ضعيفاً ومتعثراً ولكن مضى في الطريق . وبعد سنوات خمس أصبح التعريب شاملاً . والسبب ليس أسر الحكومة ولكن حماس المدرسين ورغبتهم الصادقة .

● كيف ترى دور المجمع العربية ؟

— لكل مجمع عربي لون خاص . المجمع العراقي خطا خطوات جيدة لا بأس بها . ومجمع دمشق القديم خدم اللغة . والمجمع الأردني يسير على خطى جديدة أما مجمع مصر فأنا جديد عليه .

ولا أستطيع إلا الحديث عن المجمع العلمي القديم في دمشق . فقد كان له نشاط في كل المصالح فكان هناك أمر إلى رؤساء الدوائر بأن ما تحتاج إليه من مصطلحات إدارية أو قانونية فسلطوه في قناتيه وأرسلوه إلى المجمع العلمي . وتصل القوائم إلى المجمع العلمي وتدرسها اللجان وتضع المصطلحات المناسبة . ومتى وضعت نرسل إلى الدوائر التي طلبتها . . . وهكذا . ويصدر تبعاً لذلك قرار في المصلحة المعنية باستخدام الكلمة الجديدة . فإذا أحظنا موظف واستخدم الكلمة التركيبية الدارجة يعاتبه فالحكومة كانت وراء هذا الاتجاه ، وكذلك الأشخاص المسئولون أنفسهم ، فقد كانوا أصحاب رسالة لا موظفين ، ونحن مدينون لهذا الرعيل الأول .

والعالم العربي الآن موبوء بالانبهار باللغات الأجنبية ، ويستعمل «المصطلح» الأجنبي كما هو وعندما يستخدم المذيع لغة الشارع ، وكذلك الصحفي فإنا المصلحين يقفون مكتوفي الأيدي والسبب في ذلك أن النعمة القديمة زالت من النفوس ، وأقصد بها «النعمة العربية» وطريق الإصلاح أن يؤمن المواطن بأنه عربي وأن من الضروري أن تكون لغته عربية .



● في الجلسة الافتتاحية : د مصطفى كمال حلمي ود ابراهيم مذكور ود عبد السلام هارون والشيخ محمد بهجة الأثري

نحن أن نعر به فيجب أن يكون تلميذنا في المرحلة العليا عارفاً بلغة أو بلغتين أجنبيتين وأن يقرأ هو القراءات الخارجية باللغة الأجنبية .

ثم من الذي يعرب ؟ يجب أن يكون العرب رجلاً على المستوى المطلوب من العلم ، وهو ما نفتقده في كثير من الأحيان . فعل يستطيع أي مترجم أن ينقل لنا بحثاً في أشعة الليزر ؟ .

لن نضع — نحن في مجمع اللغة العربية — هذه المصطلحات ؟ . هل نضعها لعوام الناس ؟ هؤلاء لا يستخدمونها . هل نضعها للعلماء المؤلفين ؟ نحن عندما نتابع المؤلفات لا نجد أنهم يستفيدون من مصطلحاتنا . فمثلاً وضعت معاجم اللغة العربية قاموساً عسكرياً فيه جميع الألفاظ والمعاني التي تدور في الحياة العسكرية . فهل يمكن لضابط في الجيش أن يحيط بمصطلحات هذا القاموس العسكري ؟ . إذن هذه المصطلحات لمن يريد أن يؤلف في الموضوعات العسكرية . وحتى الذي يؤلف إذا لم يكن قادراً على أن يتكلم هو مصطلحاته فإنه لا يستطيع أن يفهم المصطلحات التي يتكلمها الآخرون .

ولا شك في أن العمل الذي نقوم به في مجمع اللغة العربية نافع وضروري ، ولكننا لا نتابع العمل . نحن نضع المصطلحات ونجمعها في كتاب ، ونضع الكتاب على رف المكتبة . والذي أريده أن تصل هذه المصطلحات الجديدة إلى الصحافة والتأليف والخطابة .

● هل تقصد أن رجال المجمع في واد ورجل الشارع في واد ؟

— لا ، أقصد أن رجال المجمع يُعْتَوْنَ بأشياء ، الشعب غافل عنها . وحينما نتجادل في «مصطلح» ما لنتخار أحد مصطلحين ، لأن بعضنا لم يفهم «المصطلح» — ونحن في مجمع اللغة العربية — فما الذي أنتظره من الرجل العادي — ولو كان مؤلفاً — أن يدرك قيمة هذه المصطلحات ؟ .

● كيف يفرض الشارع ألفاظاً على مجمع اللغة ؟

— هناك ألفاظ تفرض نفسها بكثرة الاستعمال وبشهرتها بين أهل المهنة . بالأمس كان لدينا كلمة في الهندسة المعمارية وهي «بلانتيشا» وهي لوحة تتعلق بالرسم وهي ترجمة لمصطلح أجنبي . عارضها الأعضاء كثيراً ، مع أن المهندسين يستعملونها . وكلمة «ورشة» كيف نلغيناها وهي أصلاً «Workshop» وتطورت إلى «ورشة» وتعني «دكان الشغل» وسميها العمال والصناع من قديم وحرفوها إلى «ورشة» واضطرونا أخيراً إلى قبولها . والسوريون يصيرون على أن يسموها «مرباً» . ونحن هنا لا نستطيع معها فعلنا أن نغير كلمة «ورشة» . وكذلك الأمر مع كلمة «فرملة» فقد استعملنا لها كلمة «كابحة» ولكن بقيت «فرملة» .

● هل إقرار هذه الألفاظ يمس اللغة ؟

— إن إدخال بعض هذه الألفاظ معربة لا يمس اللغة في شيء أبداً ، فاللغة أوسع من هذا . نحن لانفسد نظام اللغة ، فهي تركيب وتأليف جمل ومساحة عامة لا يضيرها إدخال بعض الكلمات فيها أبداً . فهل ندخل عشرين ألف كلمة ؟ هذه لا تساوي شيئاً فيما يتعلق باللغة العربية . وهذه المصطلحات في نطاق العلوم ولا تنعدها إلى الآداب أبداً .

● ويقول المفكر اللبناني الدكتور عمر فروخ :

— إن تعريب التعليم قضية هامة في المراحل المختلفة . ولكن القضية المشارة الآن هي تعريب التعليم العالي . وهذا التعليم واسع جداً . والعلم والاكتشافات والاختراعات تتقدم كلها تقدماً سريعاً ، إلى درجة أننا لا نستطيع أن ننقل كل شيء إلى اللغة العربية في هذا الوقت القصير . نحن لا نستطيع مواكبة هذا التقدم الهائل السريع في العالم . من أجل ذلك أرى أن تعلم العلوم في المراحل كلها باللغة العربية ، على أن يكون تعليمنا باللغة العربية للأشياء الأساسية المألوفة ، أما العلم الذي يتقدم بسرعة ولا نستطيع

الشوق في ملكوت العشق

[حاشية على "منطق الطير" لقطب التصوف الإسلامي : فريد الدين العطار]

شعر أحمد سويلم

والليل الصامت
والمطر الساقط بالطلع
وحبات الشمس على جفن الفقراء
كن في عربات الشوق جوادا
في غابات الرُّوع .. فؤادا
وابعث في الليل إلى المهمومين ..
ودادا ١ .

يامولاي الطيب :

هل تليس في قلبي نورا ..
حتى توصيني أن أجرد من نطفتي
السوداء
أو أنزع من وجهي عيني
المطفأتين ؟!

قال : أراك .. شققت الصدر ..
فرواك البحر ..
وطهرك الملح
وأطعمك العشق الأسرار
الآن برئت من الأرض .. ومزقت
الاستار
لا أذن تسمع إلا همس حوار
لا عين تتلمى إلا ما تهواه الأبصار
انس الآن ترابك - فوق الأرض -

— يامولاي ..

هل تنظر ما أنظره الآن
أو تسمع ما أسمع
أنظر جبلاً من نور .. ودعاء يتوهج في
الليل
يصعد مثل البرق الخاطف .. أو مثل
النصل
ويكاد يشطر منى ما بقى من
القلب ...
صاح : تأدب .. يا مقرر القلب
إنك في جبل الحب ..
أزرع في قمته كلماتك
وتحدث بلسان لا يخطيء ..
صحت : أجري .. تملكني الرعدة والخوف
أخشى أن أسقط من عليائي ..
ربت فوق الصدر :
— لا يسقط من يصعد في النور
— لا يهبط من بالعشق يمور ..

يامولاي الطيب

قلت : وماذا أملك من أجنحتي يا مولاي
الطيب

قال : الريح جناحك
والعشق وشاحك
جرب أن تترك أقدامك تحبو فوق
الأرض

تنتقل .. مخترقاً في طرفة عين ..
قلت : وماذا بعد

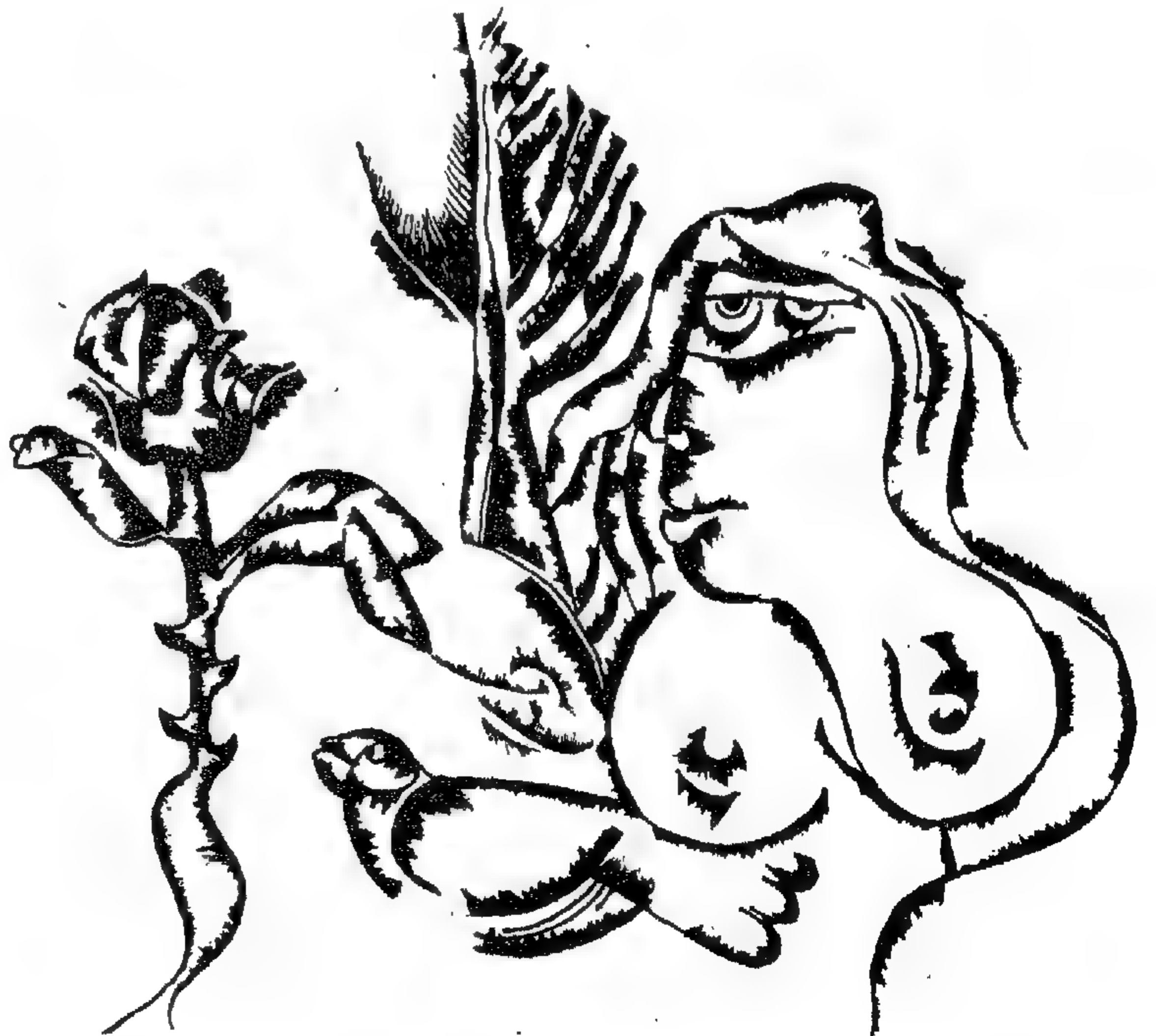
قال :
كن سرب الليل السابح
والصحراء الممتدة

أيقظني من نومي ..
قال : امض .. ينتظرك خلف الباب
ملكاً كريماً ..

جاء من خلف الليل يشقان
جوهرة الصدر المطفأة الألوان

قال : تقدم يا ولدي ..
أوصيك بما يفتح في وجهك كل الأبواب
— ما أنت سوى طائر

ينتقل في سقف العالم .. يهبط في جُب
الشوق
حتى يفنى في ملكوت العشق ..



ضاق الصدر بمد البحر

حتى نفذ الصبر ..

تبسم مولاي :

يا ولدي .. هذا بحر لا تسكنه الحيتان

فالزم يا ولدي الكتمان

من باح بما تشهده العينان

لا تكمل يا مولاي ..

فأنا يرضيني أن أتجاوز .. لا أن

أستسلم

لا تهزم في عيني الشوق

ولا تغرقني في ليل الخوف ..

قال : أنا عبد مثلك يا ولدي

لا قوة لي .. أو سلطان

لكني .. أدرك أن الإنسان

يسكن في بحر النور

حتى يطلق في الماء لسانه

فيعكر صفوه ...

يا مولاي الطيب : ما كنت عصيا

لكني .. علمني عصري أن أدفع

عنقي من أجل الكلمات

لو أن أبطيء في قصد النور

فأنا بالحب كفور

أشعر يا مولاي الآن

أني .. إذ أتجاوز .. أو أتجادل ..

أو أفني في كلماتي

فأنا أغتسل بهذا النور

وورائي بحر الديجور ..

أشعر أني أفني في ملكوت العشق

حين أبوح بما لا رأت العين

وما لا تسمعه الآذان

وحين أقصر جناحي على شط الأوجاع ..

ناد على طائر كالمرسى يا مولاي الطيب

واسمع ما شئت جوابه ..

لن تلقى غدنا خلف سحابه ..

يخشى وجه الكلمات ..

أو يفقد في الخوف صوابه ..

الكون طريد يا مولانا يصعق من يتوقف

أما نحن - العشاق المهمومين -

فطيور .. فقدت من زمن فوق الأرض

العش الدافئ

من أجل خلاص القلب

الوجود

هذا الوجود الذي تشاهده

بكل أسرارهِ .. أتعرفهُ ؟

مثل المحيط البعيد شاطئهِ

كيف بماء الينين تغرِفهُ ؟

قطيرة منه .. هل تحيط به ؟

وإن تحدّته .. كيف تجرِفهُ ؟

أصغره فيه .. مثل أكبرهِ

افتنّ في صوغهِ مؤلفهِ

لحن غريب الرنين مُتّسق

مبدعه العبقري يعزِفهِ

تُضفي له الروح وهي ذاهلة

وتعتلي في الضياء ترشِفهِ

قال صديقي ، وكان يألُفني

في كل خطب .. وكنت أألفهِ

قال ، وبعض الكلام يُشبّه

علمي .. وبعض الكلام يحذفهِ

ما البدء يا صاح ؟ ما الختام .. وما

طيش غويّ وما تعفّفهِ ؟

ما غاية الروح بعد رحلته

للخلد أم للبلى تشوّفهِ ؟

واللحظات التي يشفّ بها

قلب غنيّ الشعور مُرهفهِ

أين خيالاتها التي ومضت

وحوّمت في الفضاء ترجّفهِ ؟

ماذا وراء الزمان مستتر ؟

قد تراه في لُجّه مُطوّفهِ

قلت له ، والخلود يأخذني

من راحتي نوره ورفرفهِ

كأنني طائر رأي سكنا

من بعد طول المطاف يعرفهِ :

الحق دان .. وأنت مبتعد

نصده زاهداً وتغطفهِ

العقل يغريك بالذي ذهبت

نفس بأشواقها ترزخرفهِ

وكل ما ترتّبي تجادله

تفوص في كنهه تفلسّفهِ

لا تُجهد النفس بالسؤال عن أله

مجهول ما دمت لست تكشفهِ

ألفوزة الكون كم أطاف بها

عقل فلم يَهْد يَهْدَه تسطوّفهِ



عبد العليم عيسى

بعد القارئ - على هذه الصفحات متداول حول الشاعر واحد - إلى حول ديوان معين لهذا الشاعر . ومع هذا فبما متناقضات أشد ما يكون المتناقض . والكاتب لا يختلف إلا في المظهر . فواحد هو الدكتور الذي يؤمن بقصر . والثاني هو الأستاذ الذي لا يتصل به من البرازيل . أما بعد ذلك فهناك من يقول أن الشاعر لا يختلف في الثقافة . وفي الشعر . لأن جمال اللون الذي تارسة كل منها وهو الشعر . وإن كان الأول يتطرد دون الثاني بأنه ما من شعر من الأدب في الجامعات علم شعرات . وبمثل هذا الاختلاف لا يتصور في رأي الشاعر - وهذا التناقض الشديد بينهما . قد يكون موزع الاختلاف في الرأي . أما هذا التناقض الهائل الذي يحدثنا عن الشاعر إلى أقصى الشرق . ويذهب بالثاني إلى أقصى الغرب . فليكن هذا لا يتصور في هذا الاختلاف . حيثما كان الشاعر في مصر . آخر . وقد يرى بعض القراء هذا التناقض مؤشرا لانقسام الموضوع في فلسفة القاص . وقد يرى البعض الآخر أن هذا الاختلاف في الشخصية بين الشاعر والمفكر . ولكن للشاعر رأي آخر . هو أن الاختلاف اتحاد حول عمل أدبي ليل يفهم . بينما الآخر في المطالب على استجسائه دليل لا وسط . فلا يرضى كل الأدباء إلا على ما لا مدق له . وقد عثرت القاص على كل أنواع التعبير الأدبي . في كل الأدب . وهذا الفهم تقدم المثاليين معا . ليعنى . الثاني . الفرصة لمخترع التزيين والمفكر . في الحكم . في هذا التناقض .

الشاعر

عندما يختلف النقاد

مع الشاعر فتحي سعيد في ديوانه (مسافر إلى الأبد)

د . أنس داود

ولكن مثل هذه الدقائق في التعبير لا يحرص عليها شاعرنا - فتحي سعيد - كثيرا ، لأنه أكمل ذلك بقوله :

لم يقل حتى وصية
لم يقبل وجنة الطفل ولا خد الصبية
لم يقل حتى وداعا :
يا وحيدى

فانتقل من «مطوى الشفة» إلى قول وصية ، ثم انتقل من الحدج عن القول - في حالة الاحتضار - إلى استغراب ألا يقوم بفعل «لم يقبل وجنة الطفل ولا حتى الصبية» . ثم انتقل إلى عجزه عن القول . . ليبدأ المقطع الثاني بهذا الاضطراب أيضا :

مات لم ينبس بحرف
لم يحدث أى ضيف

وهكذا نجد نفى الأكثر بعد نفى الأقل مما يحدث الاضطراب في أجزاء الصورة ، ويوحى لنا أن الشاعر حريص على المتاليات اللفظية ، دون أن تدخل في بوتقة «الفكر» القادر على تنظيم جزئياتها ، وعلى اختيار «التعبير» القادر على إبلاغنا بالشحنة الشعورية في تجربته . . وتستمر «الثرة» في كل مقطع من هذه القصيدة ، فالمقطع الرابع يبدأ البداية نفسها مع مزيد من الثرة والتسطيح .

مات . . لم ينبس بحرف
لم يحدث بكثير أو قليل

هنا ، أو بعبارة تتسكع هناك دون ضرورة من احتواء وعكس العالم الخارجى والداعى للشاعر . .

وقد وصف النقاد القدماء «الأسلوب» بالإيجاز والمساواة والإطناب ، ولست أرى أن «الخروج» عن «التكثيف» في الشعر يسمح أن يكون نوعا من الإطناب أو الإسهاب ، إذ أن هذه الكلمة لاتصلها بترائنا النقدي مازالت تحمل قدرا ولو قليلا من احتياط هذا الأسلوب ، ولكني أثرت أن أنعتها بكلمة تنفر من الخروج على «التكثيف» وهي كلمة «الثرة» بما تنطوى عليه من مضامين للتحلى ، وإحساس بتزيد الشاعر ولجأته ، وعدم قدرته على وضع ضوابط لأقواله لتجىء على قدر معانيها وقد تكون «الثرة» تكرارا لمنهى واحد بأساليب مختلفة ، وقد تكون استطرادا في غير طائل ، فمن النمط الأول وهو كثير الشيوخ في ديوان فتحي سعيد :

مات لم ينبس بحرف
مات لم ينطق بكلمة
مات مطوى الشفة

ثلاث جمل في معنى واحد ، فالذى لا ينبس بحرف لا يستطيع أن ينطق بكلمة ، ومن الطبيعي أن يكون «مطوى الشفة» حتى ترتبها يسوده نوع من الخلط ، ولو أنه رتبها على هذا النحو : مطوى الشفة ، لم ينطق بكلمة ، لم ينبس بحرف . . لاقترب من المعقول : فالمطوى الشفة قد ينطق بكلمة ، والذى لا يستطيع أن ينطق بكلمة قد ينبس بحرف فهو إذن تدرج طبيعي



ثلاثة منجزات أحرزتها «القصيدة المعاصرة» بعد عناء طويل ، هي : التكثيف ، والتعبير بالصورة ، والبناء . وقد أهدر الشاعر فتحي سعيد هذه المنجزات الثلاثة جميعا في ديوانه «مسافر إلى الأبد» فاستبدل «الثرة» بالتكثيف ، والتعبير المباشر بالصورة والتفكك بالبناء . . .

(أ) التكثيف . . الثرة :

ينطلق الحرص على «التكثيف» في التعبير الشعري المعاصر من حياة الشاعر في عالم قد اتسعت معطياته الفكرية والشعورية ، وقد أصبح يشاغل حواس الشاعر وفكره وذاكرته بالآلاف الجزئيات التي تتوالى على مدركاته في سرعة تحملها إليه الأحداث والمنجزات العلمية ودوامات الحياة المعاصرة بصورة تجعل العالم متشظيا ومختلطا في رؤية الشاعر وحواسه . . ومن هنا كان «التكثيف» في التعبير ضرورة لجمع هذا العالم في بؤرة عدسات الشاعر ، لأن الشعر العظيم - في الحقيقة - رؤية للعالم . ومع اهتمامه بالحدود والجزئى والأليف من مراثيات العالم وأحداثه ، إلا أن الشعر يرى المحدود والجزئى والأليف في دائرة المطلق والكلى والمدهش . . فإذا كان الشعر القديم يرفض التزيد في التعبير ، ويسعى وراء «التكثيف» فإن الشعر الحديث يرتبط بأدواته التعبيرية ارتباط ضروري ، ونتيجة تعبيره عن عالم شديد التبعر والتشظى . . فلا يسمح بكلمة تلتكأ

وفي المقطع الأخير تستمر «الثروة» - أيضا - لتبلغنا عن أشياء بلغتنا مرات ومرات عبر المقاطع السالفة من القصيدة :

عاش كالطيف
ومثل الطيف مات
مات . . لم ينس بحرف
لم يحدث أى ضيف
عائق الوجه وضم المقلتين
جالد اللحظة مكتوف اليدين
لم يقل حتى وصية
لم يقبل وجنة الطفل ولاخذ الصبية
لم يقل حتى وداعا :
ياوحيدى
كان لى انسا ، ودثنا ، وشعاعا
كان كنزى ، كان عيدى

أما غط «الثروة» عن طريق الاستطراد فسوف نتحدث عنه عندما نتحدث عن البناء .

(ب) الصورة - المباشرة :

وكرثة التعبير المباشر في ديوان فتحى سعيد أكبر من كارثة «التزيد في التعبير» فهناك قصائد عديدة تنضح بالثرية ، والتخلي من لغة الشعر التصويرية ، ولو أننا كتبناها متتابعة على سطر واحد مثل كتابة النثر لما لوحظ أنها شعر ، لأن «الوزن» على العموم ، لا يكسب الكلام شاعرية ما لم يصاحبه التعبير بالصورة داخل البناء الشعري للقصيدة . لنقرأ لفتحى سعيد :

واحزننا ، لا تكذب ، بل قل واقلة حزننا ،
لو كنت حزينا لم يهنا عيشك . معنى قولك واحزننا ،
قلة حزنك ، فقدانك هذا الحزن . (ص ٥٥ من قصيدة
«نبوءة الحزن القادم»).

اشتعل السرادق الكبير ، وأقبل المشيعون ،
واصطف أخذوا العزاء ، يتمتمون ! عظم الله
جزائك ، شكر الله عزاءك ، يعلقون : كل شيء
ما خلا باطل مثل الحياة . . إليه راجعون . . إليه
راجعون (ص ٤٠ من قصيدة «من ياترى غدا»)

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كما تستمر قصيدة
«رسالة يومية» ص ٥٧ وما بعدها .

أكتب في الصباح والمساء ، في الفجر والضحي ،
والليل والظهيرة ، على جبين الشمس والمروج الخضر
والهواء ، وفوق وجه الماء ، رسالة إليك كل يوم . أما
قصيدته في «رثاء الجيار» فهي كارثة . . لأنه قد أضيف
إلى ثريتها «الفجة» كثير من التعبيرات التي كانت في
حاجة إلى مراجعة الشاعر ؛ فما معنى أن يوصف الجيار
بأنه «كان قويا كالثور» أو أنه كان أضحوكة بين أصدقائه
يصدقهم إن ملثوا أذنيه بالكاذب :

عنه عن معجبة تلهج بقصائده العصباء
عن جائرة . . أعلن عنها في آخر نشرات الأنباء
أعطاه إياه كبار الأدباء
كان يصدق كل الأنباء
حتى لو كانت . . مما لا يعقله العقلاء

فوصف الشاعر بقوة الثور ، وغفلة الإحساس عن
ممازحات أصدقائه سوء فهم لنفسية الجيار - رحمه الله -
وسوء تصوير لما كان يزخر به من حيوية وإقبال على
الحياة ، وإحساسه باستحقاق مجد أبى بعد أن وهب
حياته للشعر ، وكان - فعلا - شاعرا موهوبا له كثير
من المعجيين والمعجبات . . وكان طفلا تنضح عيناه
ببراءة هذه الطفولة وشقاوتها ، ولكن - لأنه شاعر
موهوب - كان أيضا كبيرا في عقله ، وفي نفاذه لحقائق
الأمور . . ولم يكن هذا كما صوره فتحى سعيد - سامحه
الله - ثورا ومغفلا . . وليس هذا من قبيل النقد
الأخلاقي أو الاجتماعي ولكنه نقد فني في صحيحه ،
إذ أن الشاعر يريد أن يصور الجيار في تمام صحته ،
وموфор عافيته ، كما يريد أن يصوره عظيم الثقة بموهبته
الشعرية ، يؤمن بأنها جديرة بالإعجاب والتقدير حتى
إنه يجوز عليه ما يخترعه أصدقاؤه من حكايات
المعجبات ، وجوائز التقدير ، ولكل هذه الملامح
الجسمية والنفسية وسائله من تصوير الطفولة الطافرة في
نفسية الجيار ، والبراءة التي كانت تزخر بها روحه ،
وليس كما صوره الشاعر :

وصديق أو صاحب يحكى
في مخدعه عن غده الآتي بالبسمات .
من شعر قيل على إحدى الموجات .
انتحرت فيه الحسنات .
عن ديوان صدر أخيرا توجه النقاد .
عن «نونيته» في ذكرى العقاد .
يسعد هذا الكذب عن الرواد .
يشقيه إن قالوا «ليس كذلك» .

ليكتب ما شاء فتحى سعيد ، ولكن ليكتبه بطريقة
شعرية ، وهذه القصيدة الانثرا فجاء ركيكا . . كانت
أكثر قصائد الديوان هبوطا في وقت ارتفع فيه شعر
فتحى سعيد في رثاء أبيه إلى قمة التعبير عن «أحزان
الفقد» في بعض القصائد . . كالقصيدة المشحونة بذلك
الأم العذب الرقيق «مسافر إلى الأبد» التي اتخذها
الشاعر عنوانا لديوانه . . وسوف نشير في نهاية هذه
الملاحظات إلى ذلك القدر القليل من القصائد التي وفق
فيها شاعرنا فتحى سعيد .

(ج) البناء - التفكك :

معظم قصائد فتحى سعيد لا تعتمد على خطة فكرية
تحكم بناءها الفني ، يساهم كل جزء فيها في تنمية هذا
البناء تنمية تصاعدية تحقق للقصيدة قدرا من «الوحدة
العضوية» التي نادى بها العقاد ، أو «المعمار» الذي
نشده محمد مندور ، أو «التشكيل» الذي اختاره صلاح
عبد الصبور أو الهيكل العام الذي التمسته نازك في شعر
كبار المبدعين المعاصرين ، حتى أصبح وجود قدر من
الوحدة الفنية داخل القصيدة مطلباً ضروريا في تحقق
«القصيدة» في الشعر المعاصر .

ولكن شعر فتحى سعيد يعتمد على شيء من
«العشوائية» في بناء قصائده ، فطولها أو قصرها يخضع
للمصادفة ، فمن الممكن أن تطول طولا مسرفا ، ومن
الممكن أن تبتز عند أى جزء ، ويضطره ذلك -

أحيانا - إلى إعادة المطلع لينهى به القصيدة كما حدث في
قصيدته «يا والدا» فضلا عن شيوخ النثرية المنظومة في
هذه القصيدة فقد اختتمها بالبيت نفسه الذي بدأ به
وهو :

أبكىك حتى آخر الأبد
يا والدا أغلى من الولد
وقصيدته «وكان» التي يكرر في نهايتها افتتاحية
القصيدة كما يكرر بعض المعاني السابقة وهي تقوم على
مقاطع تحكى ما كان عليه الفقيذ في صورة غير بنائية
وغير مترابطة ترابطا منطقيا يقضى فيه مقطع إلى
مقطع ، وكان من الممكن أن يستمر الشاعر في قوله :
وكان . . إلى آخر الديوان لأن ضوابط بداية القصيدة -
كعمل فني متكامل - ومسارها ونهايتها غير موجودة في
فكر الشاعر أساسا . . بالإضافة إلى قصائده البيتية :
بطاقة آخر العام ، والنهر الراحل ، التي يتخذ فيها منهج
تتابع الأبيات لا منهج «التناوب»

(د) الموقف من الموت :

لا يوجد شعب في العالم - كما هو معروف - يكرس
«الحزن» إزاء «الموت» مثل الشعب المصرى ، وقد
تأصلت فيه ظاهرة «الندب» و«التعداد» حتى لقد أصبح
ذلك حرفة عند بعض النسوة يستاجرن في
«الموت» . . .

والشاعر كإنسان سوف يصدمه موت الأعمام . .
أقرباء وأصدقاء وزعماء . . وهناك من الشعراء من يقف
عند هذه الحدود الدنيا أمام كارثة «الموت» موجات من
مشاعر الحزن ، استعادة صور الفقيذ ، تعداد مناقبه ،
الاسترسال في حديث الذكريات معه . . ولكن شاعرا
عظيما كالمعري حين رثى شيوخ الحنفية في عصره ترك
أبياتا خالدة في صدر قصيدته :

غير مجد في ملئ واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعوى إذا قيس
بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت
عل فرع غصنها المباد
صاح هذى قبورنا تملا الرحب
فأيسن القبور من عهد عاد

إلى آخر هذه الأبيات التي لا تمل الإنسانية من العودة
إليها . . لماذا ؟ لأن أبا العلاء بعقريته الشعرية سما على
الحادثة العادية المفردة إلى التامل في شجن الإنسانية
وحيرتها وكارثتها وهزيمتها أمام «الموت» فخطب كل
إنسان في فجيعته بالوجود ، ونظر نظرة كلية إلى العلاقة
بين الإنسان والكون . .

فماذا فعل شاعرنا فتحى سعيد في ديوان خصصه
لقصائده في الرثاء . . هناك قلة من القصائد نجت من
كثير من العيوب التي أسلفنا واستطعنا أن نجد فيها
الشاعر فتحى سعيد في خير حالاته من العطاء تنبع
قصيدته من تجربة نفسية عميقة هي مأساة الفقد لوالده
وتحاول أن تصور هذه التجربة بعيدا عن الثروة والنثرية ←

● مسافر إلى الأبد

زكى قنصل

إذا كانت الفواصل والنقاط التي تتزاحم وتتعاقد بين بعضها البعض تعنى شيئاً ذا بال .

وليس أبعد عن الصواب ممن يحسبني عدوا لكل جديد ، والأحسن أن يقال إنى عدو المستهجنات ، فالشعر تجديد مطرد دائم ، وبرهان أن البشرية تقول الشعر منذ آلاف السنين ولا تزال تنبت الشعراء ، ولا يزال مجال القول واسعا لا يحده بصر ، ولا تزال نقرأ هؤلاء الشعراء ونطرب حين يجيدون ، ولم يقل أحد إننا نستطيع أن نستغنى بالسلف عن الخلف أو نوصد الأبواب في وجوه الذين تأخر بهم الزمن ، وسوف تظل البشرية على هذه الحال إلى الأبد ، فكيف يجوز أن نتهم الشعر بالوقوف عند مرحلة معينة ، وكيف نعتبه بالجمود والعقم إذا هو ظل يعتمد الموسيقى الشجية الصافية ، والمعنى البديع الشريف ، والثوب المفصل على القدر ؟ .

.. وفي يقينى أن فتحي سعيد قد وعى هذا القانون الشعرى السرمدي ؛ فلم يزعم أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قد جنى على سلامة الذوق الأدب بوضعه علم العروض ، ولم يخرج على قواعد العربية وأساليبها بحجة أنها لا تنفى بحاجات العصر ولا تتسع لخلجات النفس وهمسات الضمير . لقد نظم الشعر العمودي فيروز واستطاع أن يخلق في سماء الإبداع لأنه يملك طاقة شعرية قادرة وحساسة فنية مرهفة وأداة لغوية غزيرة المنابع . الوزن الخليلي لم يجد من انطلاقه الذهني ولا هاضمت القافية جناح خياله .

● أرائى مسوقاً إلى قول كلمة في هذه المجموعة الشعرية ، لصاحبها الشاعر فتحي سعيد ، لأنها تضم بين دفتيها شعراً أصيلاً جميلاً أصبحنا نفتقد في هذه الأيام ونبحث عنه في الصحف والمجلات ، وفي المكاتب ودور النشر فلا نفع إلا على الغب الرديء الذي يفسد الإحساس ويزهق الأنفاس ويحني على النواظر .

وآية هذه المجموعة أنها مزيج من المذهبيين : العمودي والجديد ؛ ولكنك لا تستطيع أن تصرف بين شكل وآخر من حيث براعة التعبير وحلاوة الكلمة وسهولة الأداء وخصب الخيال ، فليس ثمة تقعر في اللفظ ، ولا غوص في ضباب الأحاجي والألغاز ، ولا جرى وراء الرموز الميثولوجية في شرق وغرب : ومن هنا ، كان القول - وهذا صحيح - إن الشعر الجديد شيء وشعراء الجديد شيء آخر . فالتجديد مطلوب ، بل هو من نوااميس الحياة ، ولكن الاختلاف قائم في الوسائل التي تستخدم والطرق التي تسلك .

ماذا أريد أن أقول ؟ .

أريد أن أقول إن معظم الذين يحملون راية الجديد ، أو على الأصح ، يلوحون بقميص جديد لا يفقهون من دعوتهم إلا أنها هذيان لا طائل وراءه ، وترديد عبارات جاهزة معلبة ، والفاظ بعينها لا معنى لها مجتمعة ، إلا

وعشوائية البناء - إلى حد كبير - بل نفع فيها على الصورة الفنية النادرة كصورة الفقيد في أيامه الأخيرة :

وشف حتى رف .. كالسنا الغريق
في غيمة الشروق

أو تصويره لجبهته : الجبهة النبيلة الوريقة البقاع
كأنها من قرينته

بعض انفساح الحقل
في مثل قصيدته «الأحد الأخير» و«مسافر إلى الأبد»
يتفجر حزن الشاعر وتجد آلامه مسارب فنية لتصوير
أبعادها :

لو أنه على سفر
لقلت : فاته القطار
عاقه المطر

وربما مع الضحى غدا
يعود أومع الندى
وكان .. يوثر النهار
لأنه في الليل يخطئ البصر

أحزان شجية عذبة آسية ، تستخدم كل الوسائل في تجسيد الأسى على الفقيد : الذكريات ، الأمان ، مناقب الفقيد .. لكن أن يتحول الشعور بالفقد إلى تأمل في الموت وفلسفة في المصير الإنساني كما تحول عند شاعر كبير مثل أبي العلاء فهذا ما لم نجده في ديوان فتحي سعيد .. بل وجدنا كما متراكما من القصائد - بجانب عدد قليل من القصائد الجيدة - تبدد إحساسنا بالحزن ، وتفقدت كما قلنا في بداية الحديث إلى : التكتيف والتصوير والبناء ●

ونظم الشعر الحديث فكان هذا شأنه : عبارته على قدر معانيه لا ضيق فيها ولا لهلة ، ومعانيه دانية القطوف لا غموض فيها ولا تعمية ، وأسلوب عذب رقيق ينساب كالغدير الصافي ، ولغته سليمة صحيحة لا تشكو عوجاً ولا عرجاً .

بعض الشعراء لا يتسنى للقارئ أن يستجلى شيئاً من طلاسهم إلا إذا كان من أساتذة الفقه الإغريقي والميثولوجيا الإغريقية ، والذي يصل إلى هذه الدرجة من سعة الاطلاع لا يعود بحاجة إلى شعرهم ، إنه يستغنى عنهم «بوميروس» وأضرابه ، وفي تقديرى أنهم يغرقون على شاطئه ولا يبلغون مواطئ أقدامه ، فلمن تراهم يكتبون ؟ .

- فتحي سعيد أيقن أن الصدق في الشعور أهم عناصر الشعر الحى ، فكان صادق الشعور ، وقليل ما يمكن الفصل بين الأثر الأدب وشخصية صاحبه . هذا رأى معظم نقاد الأدب ، وفي تصورى أنه يصح في شاعرنا السعيد جملة وتفصيلاً .

نعود إلى المجموعة ، بل نحن ما نزال في رحابها . لقد وقفها الشاعر - إلا الأقل - على بكاء والده ؛ فجاءت دموعه جماً يكوى المحاجر ويستثير المواجه .. إنه يأسر القارئ بحرارة أنفاسه وصدق لوعته حتى ليحس وكأن الجرح جرحه والمأساة مأساته . والشاعر الأصل هو الذى يشرك الآخرين بهواجسه ويعبر عن مشاعرهم من خلال التعبير عن مشاعره . الشعور الذاتى يتحول إلى شعور عام وتمحي الفواصل والحدود بين المتكلم والسامع .

ومن العبث ، بل من الغبن أن استشهد بقصيدة دون قصيدة ، فكلها على مستوى عال من الجودة والإبداع . ماذا أختار وماذا أدع ؟ .. عَرَضاً أفتح الديوان فأقع على قصيدة «لحظة الوداع» :

طرقت في الصباح باب غرفته
لم يدعنى كمادته
ولم يكن كما ألفت
مؤثراً حفيدي على حفيدته
يزرعها إذا لوت بلحيته
ولا يزرعه إذا اعتلاء ساعة الصلاة
إبان سجدته .

اقرأ هذا الاستهلال البديع على بساطته ثم أغمض عينى أتمثل المشهد الحزين يصفه الشاعر بكلمات بريئة عذبة لا نشيج فيها ولا نحيب ، ولكنها تصور ما يضطرب في أعماق نفسه من خيرة وألم وأسى . ثم أعود فأقرأ وأقرأ إلى أن أصل إلى هذه النهاية الباكية :

وفوق جبهته
الجبهة العريضة النبيلة الوريقة البقاع
كأنها من قرينته

بعض انفساح الحقل .. حفنة من الصراع
حنوت فوقها في ذلك الصباح

معايير الدراما المصرية القديمة

على الرغم من أنه لم يصل إلينا غير القليل من الأدب الدرامي المصري القديم ، فإن دريوتون يحاول أن يحدد معايير الدراما المصرية القديمة ، وأول ما نلاحظه فيها أن النصوص المفرقة في القدم قد كتبت أنهرأ رأسية لا سيما ما كان منها دينيا مسابير للتقاليد ، فكل فقرة جديدة من فقرات الحوار تبدأ برأس نهر جديد ، وفي بعض الأحيان يرد اسم الشخص على رأس فقرة الحوار ، كما كان المؤلف أن يكتب اسم الممثل الموجه إليه الحوار إلى جانب اسم الشخص الذي ينطق به ، برسم اسمه معكوسا في اتجاه مضاد لاسم الشخص المتكلم ، والملاحظ أن ناسخ النصوص في الدولة الحديثة قد أغفلوا القيمة الإيحائية لوضع الرمزين الخاصين بالمتكلم والمخاطب متقابلين ، لمخالفتها لرسم كتابتهم واكتفوا بوضع أحدهما فوق الآخر ، كما عمل بعضهم على تسجيل ملاحظاتهم في عمود خاص على شكل إرشادات مسرحية . ولم يكن إثبات أسماء الأشخاص في بدء الحوار هو الشيء الوحيد الذي لا غنى عنه في الكراسة الدرامية ، بل كان هناك إلى جانبه وصف للحدث المسرحي .

« إحب » صاحب إدفو على نفسه والمذكور على نصبه وهو « المدير العظيم للقاعة أو سخة » فما من شك في أنه كان يقصد « القاعة الواسعة » من قاعات الدور الخاصة ، والتي كان يهيئها له ولفرقة كبار الأعيان ، عندما كانوا يرغبون في أن يرفهوا عن أنفسهم بمشاهدة عرض من العروض المسرحية ، وقد يكون في هذا

بقي أن نعرف المكان الذي كانت تقوم عليه هذه المسرحيات بعد أن لم نجد بين الآثار المصرية أثرا لمبنى مسرحي مصري قديم على نحو ما كان للإغريق القدماء . وتشير الكثرة من الشواهد التي تتصل بمكان العروض المسرحية عند قدماء المصريين إلى أن مكانها كان المعبد ، ومن هنا نفهم هذا اللقب الذي أضفاه

وفي مستهل الأسرة التاسعة عشرة تطورت طريقة التدوين وأصبحت تحوى تعليقات تعد تعليمات لخطوات الحفل ، هذا عدا التعريف بالشخصيات المشتركة في النص ، كما أصبحت هناك أعمدة كاملة للنبيذات الهامة التي تسجل في مجموعها ملاحظات وصف الحدث المسرحي بكل تفاصيله .

لسيرته الذاتية أرادها - كما يقول - تمهيدا فنيا جيلًا يهدف استجابتنا لمعان القصيدة وموسيقاها .

ولا مأخذ على هذه الدراسة الموقفة إلا قوله إن الشاعر الشيلان العظيم بابليونيرودا استشهد في انقلاب عسكري ، ذلك أن الرجل مات موتًا طبيعيًا على فراشه ولم يتسرب إلى الأسماع شيء من أخبار هذه الشهادة . وأنا لا أسوق هذا الإيضاح إلا خدمة للحقيقة التاريخية .

وبعد ، فما سرى شيء كخبر فوز هذا الديوان بجائزة الدولة التشجيعية بين عشرات الدواوين الشعرية ، فهي شاهد على أن الشعر الأصيل التابع من النفس والخالص من شوائب الهجنة والشعوذة لا يزال له قراء يقبلون عليه ، وأنصار يعرفون قدره ويرفعون أمره ويمدون له يد التأييد والتكريم والمحبة .

فمرحى للشاعر الصديق الذي يقتل من شجرة الحياة وينهل من معينها الترويض على أعوادها اليانعة ، وألف شكر للجنة الدولة لا لأنها شجعت ، بل لأنها أنصفت . والإنصاف من شيم النفوس الكبيرة ●

أكاد أن أطيرا

.....

.....

أحلم كل ليلة به

أهيم في رحابه

أقرأ في كتابه

أسائل السطور

عن نازح عسى

تأت به الرياح

فأتقى ضراوة الهجير

ونلتقى أخيرا ..

ولعل غبث الشاعر بعدم إيراد نماذج من شعره العمودي ، ولكن يستطيع القارئ من خلال هذه الرمضات أن يستشف صورة لأعماله الخليلية ، فالريشة واحدة والنفس واحد ، وإن اختلف الإطار وتعددت القوالب . وقد سبقني الأستاذ بدر توفيق في هذا المجال ، فنشر في العدد التاسع عشر من مجلة « الشعر » دراسة ناجحة لقصيدة « يا والد » حللها تحليلًا دقيقًا عميقًا دل على طول بابه في سبر أغوار الشاعر واستجلاء أسرار شاعريته ، وقد ضمنتها نبذة موجزة

وملأ قلبي خفقة دما

وخفقة جراح

لألثم الشموخ عندما

يلقى صقيع الموت فوقه الرداء

لألثم الشموخ والجلال والبهاء

لثمة الوداع

في لحظة الوداع

إن أحزان فتحي سعيد تتعالى - كما قلنا - عن شق الجيوب وتصعيد الصرخات واستجداء الدموع واستنطاق الأطلال ، إنها أحزان هادئة عاقلة هزت نفس شاعر يؤمن بعدل السماء وحكمة الحياة فاستسلم لحكم القدر وكانت مرثية صلوات تفوح بالند والبخور وتخرج بالصدق والسذاجة والإيمان ، كما في قوله :

أحلم كل ليلة به

أشحه ، أضحه

أستروح العبير

أريق دموع الأسى

وأعتلى الجناح

جناح ذكر ياتنا الكبير

اللقب إشارة إلى القاعة القائمة في كل معبد والتي تحمل الاسم نفسه « القاعة - أوسخة » والتي لم تكن غير الفناء أو بهو الأعمدة ، والتي كان استخدامها للتمثيل يكفى فيه لإذن من الكهنة .

ولم تكن المسرحيات الدينية المحجبة تتسع لغير المشاركين فيها ولذا لم تكن ثمة حاجة إلى شرفات للنظارة ، غير أنه مع بدء الامبراطورية الطيبة الثانية بدأت هذه الشرفات تدخل في بناء المعابد ، ولم تكن غير مقصورات من مكعبات حجرية يحيط بها حاجز ويفضي إليها طريق مائل ، ذلك لأنها بنيت أول ما بنيت خارجاً بالقرب من طرف الساحة ، فكانت تطل على المسرح الرئيسى ، كما كانت تطل على رصيف القناة المقضية إلى مدخل المعبد ، وكانت هذه هي الحال في معابد الكرنك ومدينة هابو والمدامود ، ثم أصبحت في العصر الأخير تقام داخل المعبد ، وقد اتضح من كشف قام به بيسون ده لاروك في بلدة الطود أن ثمة مقصورة على أعمدة ، وأن هذه المقصورة كانت تطل على البحيرة المقدسة من الناحية الشرقية ، ويعتقد دريوتون أنه إذا كان هذا قد تم نتيجة لغلبة تقاليد جديدة على تقاليد المعبد في أكبر الظن ، وخاصة تقاليد حفلات الترفيه في أسلوبها الذي أملاه الذوق الجديد ، كان من المستطاع أن تنتهى إلى أن هذه المقصورات التي شيدت مكيئة تقاوم الزمن ، إن هي إلا صورة لتلك التي كانت تبني من اللبن أو الأخشاب ليجلس فيها نظارة المسرحيات الدنيوية منذ

القدم وأن الزمن أتى عليها كما أتى على المدن المصرية ، وأنها أصبحت إلى غير رجعة تراباً من تراب .

هكذا كانت نشأة المسرح في مصر قديماً تسبق نشأته عند الإغريق القدماء ، ولقد عاش المسرح المصري مرتبطاً بالدين ملازماً له ملازمة الظل لصاحبه ، حتى إذا ما اختفى هذا الدين من الحياة المصرية اختفى معه المسرح ، على العكس من المسرح اليوناني الذي لم يلبث بعد أن نشأ مع الدين أن استقل عنه وعن المعبد ، فلم يتأثر بتأثره وامتدت حياته من بعده .

وعلى الرغم مما عرف من أشياء كثيرة عن الحضارة المصرية العريقة ، فإن ما انتهى إلينا حتى الآن عن المسرح يعد ضئيلاً للغاية ، مما جعل البعض ينكر المسرح المصري القديم بمعناه التقليدي الذي عرفناه منذ أن قدم الإغريق مسرحياتهم الشهيرة . وما أشبه الباحث في تاريخ الحضارة المصرية القديمة بالضارب في مفازة فسيحة الأرجاء يقع فيها بعد الحين والحين على واحة غناء أو واد ظليل يعوضان شيئاً مما يجد من تعب وكد ، حتى إذا ما عاود السير لا يجد أمامه غير الرمال القاحلة يشقى بحرّها ولظأها إلى أن يقع على مثل ما وقع عليه من قبل من واحة أو واد . هذه هي حال الدارس الذي يعنى بالحضارة المصرية القديمة ،

فمصادره ضئيلة لا تتصل حلقات حوادثها بوشائج قوية ، وإذا أتيح له أن يدرك شيئاً عن حلقة بذاتها من حلقات ذلك التاريخ السحيق الموهل في القدم ، فقد تستغلّق عليه نواح أخرى متصلة بها فلا يبتدى إلى شيء منها إما لأن أخبارها قد أتت عليها الزمن فاخفتت إلى الأبد ، أو لأن أسرارها وما تزال خبيثة تحت تربة مصر ، وما هذا بغريب فأسرار الكتابة المصرية لم تكتشف إلا منذ زمن قليل ، كما أن في أراض مصر مازال يوجد الكثير مما لم ترح عنه الرمال بعد .

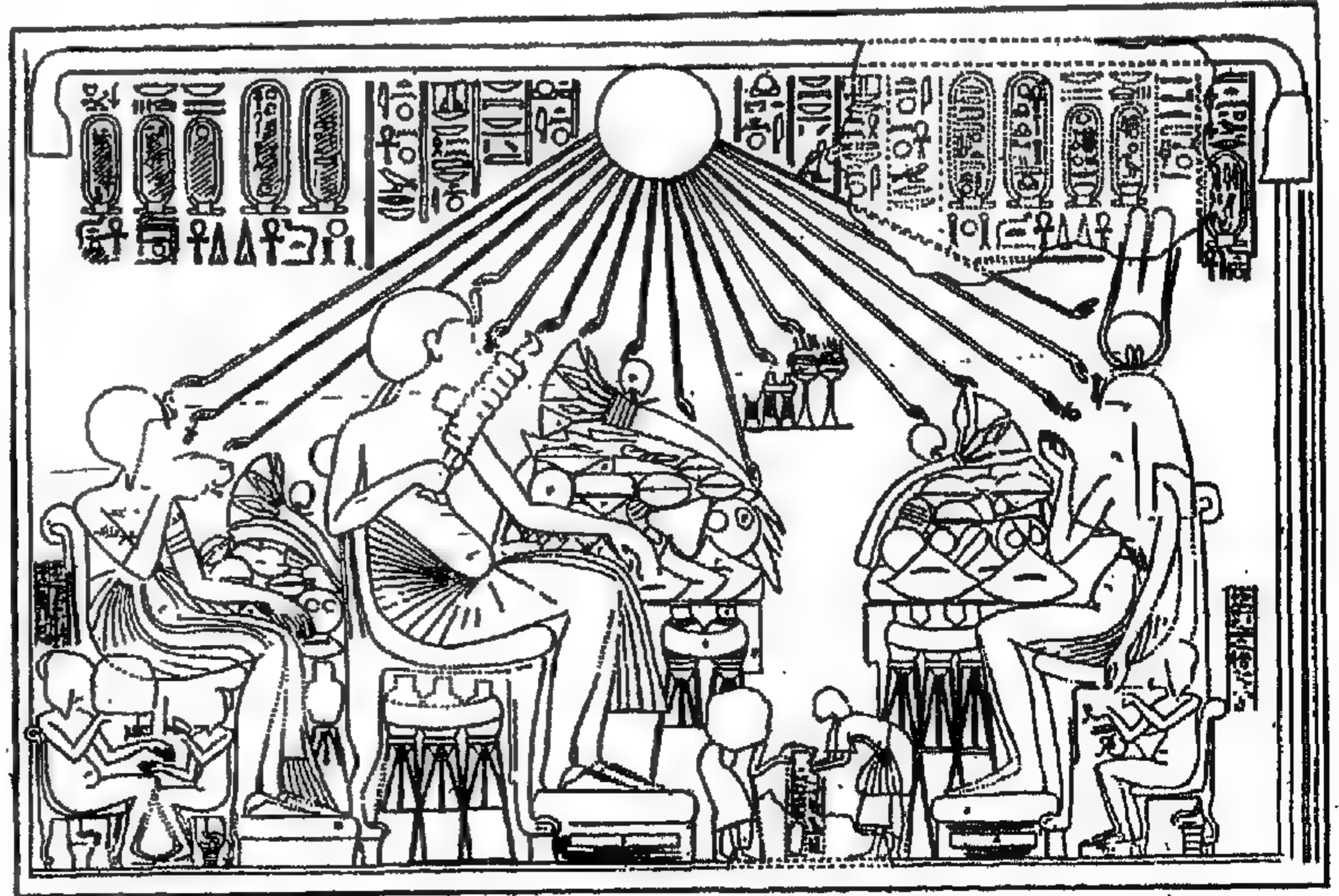
لقد كانت هذه الصعاب هي ما جابه أولئك الذين تصدوا للكشف عن أسرار الدراما المصرية حتى الآن فلم يصادفوا خلال بحثهم سوى صمت هذه النصوص القديمة ، وخلو اللغة من كلمات ذات دلالة على التمثيل والمحاكاة ، كما لم يجدوا بين الإشارات الخاصة بأصحاب المهن سواء منها المنقوشة على النصب أو المدونة في البرديات الرسمية إشارة إلى الفنانين الذين يتصلون بهذه المهنة ، اللهم إلا ذلك النصب الصغير الذي عثر عليه في إدفو والذي سبقت الإشارة إليه ، والذي دلّنا رداة نحته وكتابه السقيمة وأخطاؤه الهجائية على رقة حال صاحبه ، مما يوحي بأن الممثلين في مصر القديمة كانوا كما كانوا في غيرها من البلاد القديمة الأخرى ، جماعات من أفراد الشعب ، حظهم مثل حظ المهرجين والراقصين والموسيقين وغيرهم ممن عاشوا للترفيه عن سراة القوم وأهل الترف وتسليتهم ولم تكن لهم مكانة اجتماعية مرموقة .

وكان أقسى ما عانوه أن الأدب المصري — بما في ذلك الأدب المسرحي لم يكن أمره على غرار الأدب الغربي ، الذي كان على أنماط معينة وأشكال محددة من مسرحيات وآداب وقصص إلى غير ذلك ، بل كان شيئاً مشاعاً ومباحاً مثله مثل الطبيعة بأناهارها وأشجارها ، لكل أن يرد الماء ويحني الشمر . فثمة بعض فقرات من كراسة مخرج مسرحي سطرت على جدران إحدى حجرات الدفن بأبيدوس ترجع إلى عهد سبتي الأول وقد عُدّت نصاً أدبياً ووضعت بين مجموعة من القصص الأسطوري الذي يتصل بالنجوم ، كما نجد مشهد « مسرحية حور الدينية المحجبة » قد انطوى في ثنايا ديوان سحر معروف يحكى تعويذة من التعويذات ، وقد كان من الممكن أن يكون البحث في هذا المجال سهلاً يسيراً لو كانت هذه النصوص الدرامية قد سجلت وحدها دون أن يضاف إليها شيء ، أو دون أن تدمج في نصوص أخرى تضمها إلى فن من الفنون الأدبية المختلفة ، إذ لم يكن غريباً على الآداب القديمة أن تضم لأغراض معينة مقتطفات من مصادر متباينة ذات خصائص مختلفة تضعها في مصنف واحد .

والشيء الذي لم نتعرفه من مصادره الأولى لا اختفاء الأدب المسرحي الاختفاء كله أمكننا أن نتعرفه عن طريق شعائر دفن الموتى ، أعني « كتاب فتح الفم »

كيف كتب المسرحيون الفرعونيون إرشاداتهم المسرحية ؟

كراسة مخرج مسرحي منذ عهد سبتي الأول

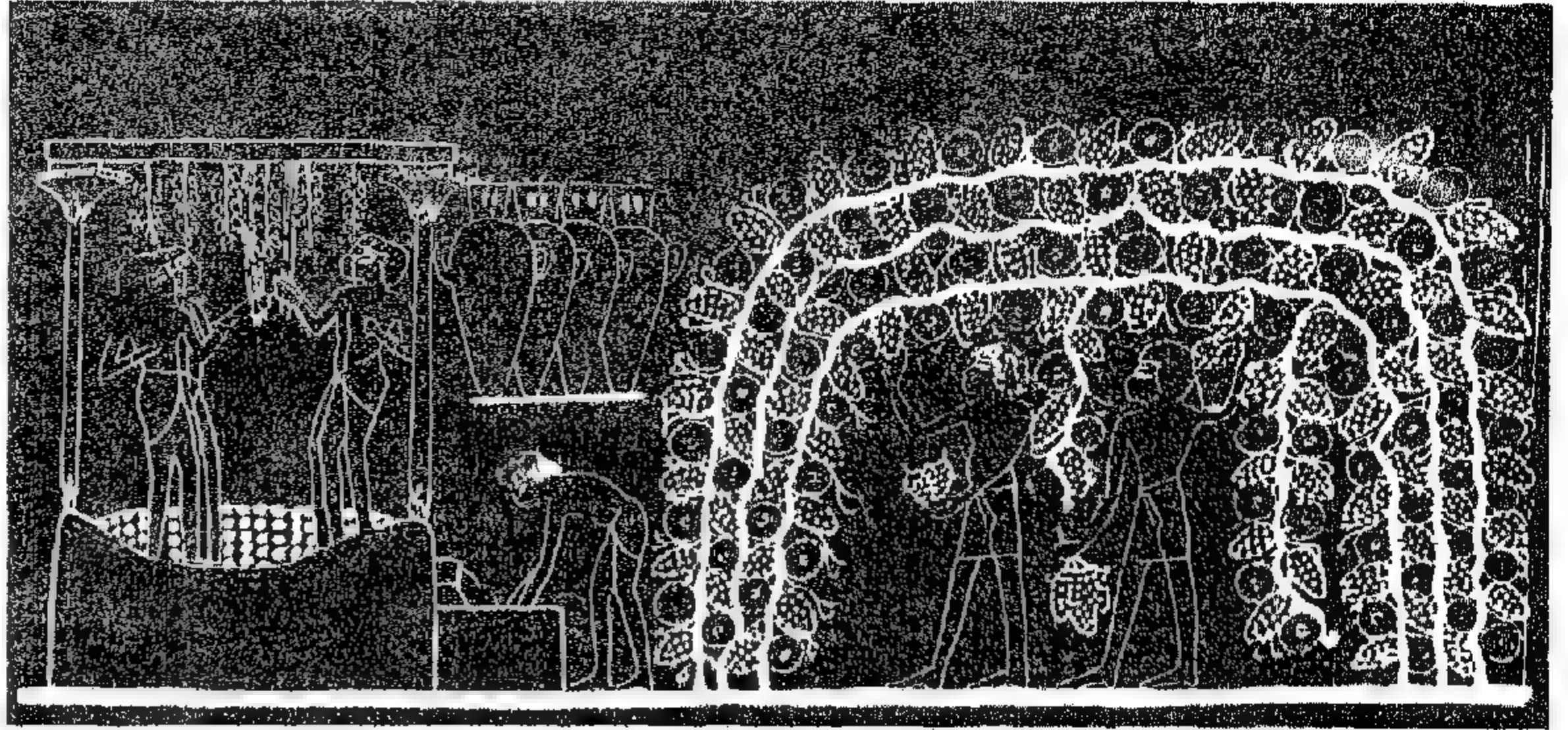


وتصورت المسرحية في فصول ثلاثة ، تضم اثني عشر مشهداً على غرار التقويم المصري القديم لتأت النصوص المكتشفة في مكانها الصحيح من أحداث المسرحية مع بيان إدراك المصريين القدماء للقوى الكونية بذكائهم وشاعريتهم وحساسهم المرح وهيامهم بالجمال ، وعند ما توليت شئون وزارة الثقافة للمرة الثانية ١٩٦٦ عيّنت بإخراج هذا العمل إلى الوجود ، فوق اختيارى على مجموعة من العلماء والفنانين العالمين الذين يدخل في طوقهم إتمام هذا العمل ، وهم السيدة كريستيان نوبلكر لتضع المادة العلمية ، والمخرج المسرحي جان لوى بارو ومصمم الرقصات موريس بيجار ومصمى الملابس والأقنعة رينولد أرنوو وزوجته المتخصصة في الآثار المصرية ، غير أنه لظروف خاصة اعتذر مخرج المسرحية ، فكلفت بها المخرج جان فيلا الذى عكف على دراسة الموضوع وأتى إلى مصر مرتين لا اختيار الموقع وانتقاء الممثلين ثم بدأ الإعداد غير أن القدر لم يمهله إذ قضى نحبه في مطلع عام ١٩٧١ م .

وقد قدمت السيدة كريستيان نوبلكر جميل أحداث المسرحية وأهم مواقفها وشخصياتها حيث تبدأ مع بداية شهر بابه الثاني من شهور السنة المصرية ، والذي تدور فيه أعياد « أوبت » الأكبر ينتقل الإله آمون من معبد الكرنك حتى معبد الأقصر ، وتضئ مواكب الأبقار المكتنزة والراقصات يؤدين حركات بهلوانية وينشدن أغان تحتجور إله الحب ، يلى ذلك ظهور فرعون ومسيرة المراكب الخاصة بالثالوث الإلهي آمون وموت وابنها خونسو ، وينتهي الفصل بنهاية شهر كيهك بعد اغراق المشاهدين بهذا الجو المثير من الرؤى والأصوات والألوان .

ويأت المشهد التالى ليقدّم لنا الطبيعة وهى تتأهب لكى تعطى ثمارها فى شهر طوبة وأمشير وبرمودة . ويعقبه فصل الصيف الذى يتصارع فيه الخير مع الشر ، ويحاول فيه سيت أن يحول دون حمل إيزيس بابنها من أوزيريس حتى لا يخرج من الظلمات طوال شهور بشنس وبؤوتة وأبيب ومسرى الذى اشتق اسمه من صوت رع أى ميلاد الشمس ، فهو الشهر الذى يمثل الليلة التى تسبق عودة الشمس إلى الظهور ، وفى هذا الفصل تقع مأساة إيزيس والعقارب السبعة « عودة سيت » اللتين اكتشفهما دريوتون . غير أن هذه الأحداث لا توقف حركة العالم أو تحول دون انتصار النظام على الفوضى ، إذ أن « نجم الشعري » يظهر فى الأفق مبشراً بميلاد الشمس ، ويعود الفيضان مع بداية شهر توت أول شهور السنة ، ويقع فيه « تأليه حور » التى اكتشف فقراتها دريوتون أيضاً والتى تتصور أن يقوم الممثل الذى يؤدي فيها دور حور بالصعود فوق قمة البرج الشرقى لمعبد الأقصر حيث يجثم بجناحي الصقر مهيباً رهيباً .

وكم أتمنى مخلصاً أن يعكف نفر من المشتغلين بالفن على أن يحولوا هذه الخلاصة إلى عمل مسرحى متكامل كى يبدو فى روعته وجلاله الجديرين به ●



وثمة شيء نلاحظه في كتب السحر لا يتفق وتواعد الأسلوب المصري الشائع وهو إغفال ذكر المتكلم ، وكذلك التجاوز عن تغيير اسم المخاطب ، ويفسر دريوتون هذا بأن ناسخ كتاب السحر الذى كان اهتمامه الأول بالمقطوعات ذات الصور البلاغية ، قد حذف من سياق الحديث اسم الشخص وهو يرى أن ذلك ليس بذى قيمة ، وهذا بلا شك يقوم دليلاً يؤكد الطبيعة المسرحية للنص المتبور .

ولعل الزمن يسعفنا عما قريب بمزيد من استقراء فكم من أشياء لم يمتد إليها بعد فيجتمع بين أيدينا الكثير مما يمس المسرح المصري القديم ، ويجلو ما لا يزال غامضاً عنه إذ لم يعد بعد الذى وقع في أيدينا شك في أنه كان ثمة مسرح مصري ، وأن هذا المسرح كان أسبق من غيره في الوجود .

ولقد تعلقت نفسى بأمنية منذ أن أخذت في جمع كل ما يتصل بالمسرح المصري القديم ثم إذا هذه الأمانة تصبح قطعة من نفسى بعد أن أنعمت النظر فيما قرأت وتكشف لى عن ألوان من الفن يمكن أن يبلغ مبلغ المسرحيات ، وقد ينضم إليها جديد من البحث يرفعها إلى مستوى المسرحيات ، أجل لكم تمنيت منذ أن بدأت أن أرى هذه المسرحيات بما لها وما عليها تعرض حيث كانت تعرض من قبل ، في المعابد القديمة لتبعث فيها الحياة ، ولتقدم بين يدي حاضرننا ماضينا كى نصل نالدا بطريف ، ونبنى على أساس قويم يكون له طابعه التميز ، وفى الحق أن النصوص التى جمعها دريوتون لم تكن غير مقتبسات لارابطة بينها ولا تستوى نصاً كاملاً يسهل إخراجها ، وبدا لى أنى أستطيع أن أنظمها عقداً تجتمع حياته المتناثرة بين الآثار وأعرضها في عرض شاعرى يتسم بأسلوب التعبير في المسرح المصري القديم من إنشاد فردى وجماعى وتمثيل صامت وإيمائى وحركة راقصة ، ويستند في الوقت عينه إلى أحدث الوسائل الفنية المعاصرة من إضاءة وعرض بالقانوس السحري ، والتصوير السينمائي تصاحبه الموسيقى مع دراسة جادة للملابس والأقنعة ، بحيث يحس النظارة روح العرض المسرحى الفرعوى بتأثيره وسحره وهيبته ، وأن تحتوى المسرحية على المعتقدات الدينية المصرية القديمة وما يتعلق بها من قصص في ترجمة دقيقة أمينة .

الذى نسقت مخطوطاته على نمط كراسات النصوص المسرحية والذى استطعنا تتبع مراحل تطوره . وقد نقشنا أشكال هذه الشعائر في مقابر الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة وخاصة مقبرة ميتى الأول بوادى الملوك . وثمة نسخة من هذه الشعائر مكتوبة في سطور أفقية على التابوت الداخلى للكتاب الملكى « بوعامون » المحفوظ بمتحف تورينو والذي يرجع تاريخه إلى نهاية الدولة الحديثة ، ونسخه أخرى منها على بردية في متحف اللوفر تعود إلى العصر الرومانى وهاتين النسختين قيمة خاصة إذ تساعدان على تكوين فكرة عن النسق الذى كان يتبع في تدوين الكراسات المسرحية التى كتبت هذه الشعائر على نمطها .

وإن ما جاء على غير المألوف في القواعد الأسلوبية « بكتاب فتح الفم » لم يكن غير قسمات مميزة لهذا النوع من المخطوطات ، وهو لا يمثل لوناً مخالفاً من ألوان التعبير وإنما يعطى صورة منطقية للعناصر التى تشكل كراسة مسرحية والتى كانت تنحصر في تميز الشخصية وتحديد دورها المسرحى ثم الحوار ، وكان هذا هو النهج الذى يتفق وذلك الموضوع ، وإنا لنجد شيئاً من هذا عند الإغريق بعد أن تناقلت قرون ، وبتنا نستطيع التعرف عليه من النظرة الأولى إلى أية صفحة متزعة من إحدى الكوميديات الحديثة أو من تراجيدية إغريقية ، وذلك من نظام كتابتها الذى يحاكى ما كان في الكراسات المسرحية المصرية القديمة .

وهكذا كان من الممكن استخدام هذه المعايير في التعرف على الأجزاء المسرحية المختفية في ثنايا كتابات الأدب المصري الأخرى ولا سيما كتب السحر ، فقد كان واضعوها يجمعون مواردهم من حيث يحلو لهم ، وكانت المسرحيات لهم معيناً خصباً وطبعاً وكان يكفى نقل مقطوعات الحوار التى تلقىها الآلهة على المسرح للظفر بتعاويز قوية ذات أسلوب عذب ، غير أن معالم الأصوات التى نقلوا منها - لحسن حظ مؤرخى المسرح لم تختف في ثنايا ما اقتطفوه من مقتطفات ، ونراهم عن عمد أو سهو قد أبقوا على أسماء الأشخاص وعلى الإرشادات المسرحية ..

في الجزء الأول من حديثه ، تناول المخرج صلاح أبو سيف عدديدا من القضايا السينمائية ، من أبرزها كيفية نقل الواقع المعاش ليكون عملا سينمائيا صالحا ، واختلاف الأجيال في رؤيتها السينمائية ، وكيفية مواكبة السينما لحركة المجتمع ، ومسئولية الرقابة الفنية على السينما ، ومن له الصلاحية بها ، ومناقشة أفلام الفيديو التي تنتشر يوما بعد يوم للأفلام السينمائية ، والمحنة التي يمر بها الفيلم المصري في الفترة الأخيرة ، والمطالبة بعودة القطاع العام لينقذ السينما من غحتها

صلاح أبو سيف يتحدث

● عالميتنا في السينما تنبع من محليتنا

مها عبد الهادي

جزائري (يقصد فيلم «وقائع سنوات الجمر» للمخرج محمد الأخضر حامين ، الذي عرض في السبعينيات) بجائزة في مهرجان عالمي وكان هذا الفيلم ضخم الإنتاج ، وكان مخرجه (يقصد محمد الأخضر حامين) من الذكاء بحيث إنه أثار ضجة إعلامية كبيرة حول هذا الفيلم ، وحول اللجنة المشولة عن تقييم أفلام المهرجان ، وأشار إلى أن هذه اللجنة تتخذ موقفا معاديا للعرب ، وأنها مفروضة سياسيا ، وبذلك وضع اللجنة في موقف حرج . ولذلك فرأى في جوائز السينما العالمية ، أنها لا تمثل إلا نصف أوجه العالمية ، وجواز المرور الوحيد إلى العالمية - من وجهة نظري - هي فتح أسواق جديدة في أوروبا وأمريكا للفيلم العربي . إلا أن هناك صعوبات كثيرة تواجهنا في هذا المجال ، أولها الإرهاب الصهيوني الموجه ضد القضية العربية ، وثانيها نظرة النقاد الغربيين إلى مخرجي العالم الثالث ، بوصفه عالما متخلفا . وتحفزنا هنا بعض الأمثلة ومنها :

١ - في مهرجان «كان» عام ١٩٥٦ عرض لي فيلم «شباب امرأة» وقد تلقى نجاحا جماهيريا كبيرا ، لكن الصحافة الفرنسية سرعان ما هاجمت الفيلم وحولت المسألة إلى نقد سياسي موجه إلى السياسة المصرية في تلك الفترة .

٢ - في أسبوع الفيلم بباريس عام ١٩٧٥ أحرقت إحدى دور السينما قبل عرض فيلمي بحوالي ست ساعات ، وهذا الأمر لا يمكن أن يكون مصادفة .

٣ - عندما عرض فيلم «الأرض» بفرنسا - وكان قد لاقى نجاحا جماهيريا كبيرا ، تلقى صاحب السينما تهديدا بنسف دار السينما إن استمر في عرض الفيلم ، واضطر الرجل إلى الإذعان أخيرا ، وأوقف عرض الفيلم .

هذه أمثلة لا يلاقيه الفيلم المصري والعربي بالخارج . وهناك بعض المشكلات تتعلق بالداخل ، وتتمثل في

المسؤولين عن عملية الإنتاج أصبحوا يخشون الدخول في هذا الحقل حتى لا يتعرضوا للخسارة ، وانشغلوا بأعمال أخرى مثل تأجير الاستديوهات وتوزيع الأفلام .

● وماذا عن رؤيتك عن الفيلم المصري وهو يصعد تقييمه في المهرجانات ؟

- من الصعوبة أن يحوز فيلم عربي على جائزة في مهرجان عن المهرجانات .. حدث ذلك مرة واحدة حين فاز فيلم

القطاع العام . وبهذا الشكل يستنزف كل ميزانيته - في فيلم واحد ، عائلته ليس سريعا ، وفي الوقت نفسه يأخذ القطاع الخاص نصيبه من الأفلام الأخرى ذات الإنتاج العادي ، والعائد السريع مثل : الأفلام البوليسية والعاطفية والكوميديية وغيرها .

إن القطاع العام يستطيع أن ينتج مثل هذه النوعية من الأفلام ويتناولها بشكل جيد وهادف . ولكن إنتاج القطاع العام متوقف للأسف . وقد قيل إنه يفسر . وهذا غير صحيح ، ونتيجة ذلك أن

● وكان السؤال الذي يطرح نفسه - بطبيعة الحال - عن نوعية الأفلام التي يتصور صلاح أبو سيف أن يدخل بها القطاع العام مجال الإنتاج السينمائي . هل ينتج أفلاما تجارية كي ينافس بها القطاع الخاص ؟

- بالضبط . بل إنني أرى أن يغطي إنتاج القطاع العام السوق ، بحيث يقطع على القطاع الخاص أغراضه ، لأن القطاع الخاص اشترك في لعبة جديدة ، حيث إنه يعرض الأفلام الضخمة الإنتاج التي تصل ميزانيته إلى أكثر من مليون جنيه ، على



فريد شوقي وزوزو ماضي في لقطة من «الأرض»

● الملاحظ أن الغالبية العظمى من أفلامك تستعين بقصص كبار الكتاب : فهل يمكن أن تستعين بقصة جيدة لكاتب غير مشهور ؟

- كل ما أخرجته حتى الآن حوالى ٣٨ فيلماً . نصفها من روايات معروفة ، والنصف الآخر لم أخذه من روايات ، بل كتب خصيصاً كفكرة سينمائية . مثال ذلك فيلم « الفتوة » كان مجرد فكرة نشأت من ارتفاع وهبوط سعر الطماطم ، وكيف أن لتجار روض الفرج دخلاً في ذلك . وتجمعت لدينا خيوط حكاية سينمائية على النحو الذى رأها عليه المتفرج . واشترك في وضع هذا الفيلم الأساتذة : محمود صبحى ، ونجيب محفوظ ، والسيد بدير . واعتقد أننى تعاملت مع بعض الكتاب وكانوا ما زالوا يشقون طريقهم . فالأستاذ نجيب محفوظ فى الأربعينيات لم يكن معروفاً لعامة الجماهير ، بل كان معروفاً للمثقفين فقط وفى بداية السبعينيات أخرجت فيلم « حمام الملاطيل » لإسماعيل ولى الدين وكانت هذه القصة أولى أعماله الروائية . ولم يكن معروفاً لدى الجمهور أيضاً .

● ومن الملاحظ أيضاً استعانتك ببعض النصوص الأجنبية وهذا يطرح سؤالاً : هل عجز الأدب العربى على مد السينما العربية بنصوص حتى تستعين بالأدب الغربى ؟

- أنا لم أتعرض للنصوص الأجنبية إلا بقدر قليل . وقد يكون لى فيلمان مأخوذاً عن روايات عالمية وهما « لك يوم يا ظالم » المأخوذ عن إميل زولا ، و « رسالة إلى امرأة مجهولة » المأخوذ عن استيفان رافاييل . وليس معنى الاستعانة بالأدب العالمية مؤشراً لخلو أدبنا العربى من النصوص الصالحة للسينما . نحن نستعين بنصوص أجنبية بغرض الإثراء الفنى أو التقارب الشديد من واقعنا . أما بعض الأفلام المأخوذة عن أعمال أجنبية مثل « الأخوة كرامازوف » ، أو « الأخوة الأعداء » لديستوفسكى فهى غريبة على مجتمعنا . لأن طبيعة شخصياتها لا تمت إلى طبيعة الشخصية الموجودة فى واقعنا . كذلك شكل الحانة التى تديرها البطلة غير معروف فى بيئتنا على الإطلاق . ومن هنا ، نرى أن العمل الأدبى قد يكون رفيعاً وذو سمعة عالمية ، لكنه لا يتفق وطبيعة البيئة المصرية . وما قد يصلح لغيرنا لا يصلح لنا بالضرورة .

وانتهى الحديث مع المخرج المثقف صلاح أبو سيف .

الأخوة الأعداء عمل غريب عن مجتمعنا

تجذبني فكرة القصة وليس إسم كاتبها

ومنذ فترة كان الفيلم يحقق فى الداخل إيرادات نسبته ٤٠ ٪ ، ويحقق فى الخارج نسبته ٦٠ ٪ فكان الموزع مضطراً إلى التوزيع فى السوق العربى . والآن أصبح الفيلم يحقق فى الداخل إيرادات نسبته ٧٠ ٪ ، إذن لابد من توسيع الرقعة التى يتحرك فيها الفيلم المصرى . ولابد من دراسة السوق دراسة جادة . ومن الواجب أن ننظر الآن إلى صناعة السينما كصناعة مصرية قبل كل شيء ، وأن ننهض بها نهوضاً حقيقياً ، وأن نحاول أن نفتتح أمامها سوقاً فى أفريقيا وأوروبا وأمريكا ولو ببعض التضحيات المادية فى البداية . كأن نبيع الأفلام - مثلاً - بأجر رمزى . حتى يصل الفيلم المصرى شيئاً قريباً إلى مستوى العالمية .

أمام موجة الهبوط والإسفاف ؟ سؤالاً لا معنى له فى هذه الظروف .
● فى ظل هذه الظروف التى ذكرتها هل نستطيع أن نصل إلى العالمية التى يتحدثون عنها فى الصحف والمجلات ؟
- نحن نتجه إلى إنتاج الأفلام التى تلقى رواجاً فى السوق العربى ، وقليل من المخرجين من يضع فى اعتباره إخراج فيلم لعرضه فى سوق غير السوق العربى ، وأنا أرى أنه كلما اعتنى الفيلم بعرض البيئة وتحليلها ، كلما أصبح الطريق إلى السينما العالمية مفتوحاً أمامه . فالعالم لا يريد أن يرى صورة ثانية من بيئة مصر . بل يريد أن يرى مصر الحقيقية . علينا إذن ، أن نفتتح سوقاً جديدة لفيلمنا العربى فى دول أوروبا وأمريكا .

مستوى الجودة الفنية للفيلم فالفيلم مكون من ثلاثة عناصر هى : الناحية الفنية ، والناحية الصناعية ، والناحية التجارية .

وإذا تكلمت عن الناحية الصناعية فى الفيلم . لقلت إنها للأسف صفر . فمعامل الطبع والتحميض صغيرة . وأجهزة التسجيل وهندسة الفنون سيئة .

ولا نستطيع أن نقف فى السوق السينمائى العالمى بأقدام راسخة دون الالتفات إلى هذه العوامل ، إن نسخ الأفلام قد بلغت من ضعف المستوى شأواً كبيراً ، والقائمون على العمل بشركة الاستديوهات والمعامل لا يبذلون جهداً يذكر . بل إن المسئولين عن الاستديوهات عند توقيعهم لعقد ما ، مع أحد المنتجين يشترطون عليه شرطاً جزائياً غريباً ، وهو تحميله لمسئولية أى عطل فى يحدت فى الطبع أو الصوت ، وهذه هى مسئوليتهم فى الأساس فلماذا يتحمل المنتج ؟!

● وما هو رأى غرفة صناعة السينما ونقابة السينمائيين فى كل هذا ؟

- غرفة صناعة السينما لا تفعل شيئاً - للأسف . ورغم أن صندوق دعم السينما يساند شركة الاستديوهات ويقدم لها بعض المساعدات المالية ، إلا أنهم يغالون فى الأجور وتكاليف الطباعة كثيراً ، ولا تتحرك الغرفة لإزاء هذا الاعتداء .

ونقابة السينمائيين وضعها أسوأ . نحن نسمع كل يوم عن مخرج جديد دخل الإخراج السينمائى ، ولا نعرف من أين جاء ، وقد يكون غير مؤهل لذلك . ولكن كل هذه الأشياء مقبولة لدى المسئولين فى الغرفة ، والنقابة ، ولا غبار عليها . ومن هنا يصبح سؤال كيف نقف



وليد منير



كان الحب قدّر «جميل»، وكان الشعر لسان حاله، يشي بما يخفيه قلبه من شوق ويكشف
ما يضطرم في جوانحه من عذاب.

خرج «جميل بن معمر» من بادية الحجاز لاجئاً إلى مصر بعد ما لقي في حب «بنت» من العناء
والعنت، ما لم يلقه عاشق بين أهله.

وكم فجع الحرمان في شعر «جميل» من يتابع حزن صالبيه، أو تسج من ضلالة وجيل
شفيف.

يقول «جميل»:

إن قلت: ما بيننا وبينه قاتل من الحب! قالت: ثابت ويؤيد
وإن قلت: ودى بعض عقل أمش به مع الناس، قالت: ذاك منك يميذ
فلا أنا سرود بما جئت طالساً ولا حبها فيما يبيد يبيد

و «جميل بنت» شاعر مطبوع على العشق، فالعشق غره ودهله، والعشق صمته وصلاته، وهو ما انفك
يبتعد عن موطن الهوى ليشتمل في قلبه الحنين إلى المحبوب، فإذا ما رآه انطفأت ناره كي تتأجج بعد الفراق من
جديد.

ولعل الشاعر في هذا كله يحس مزيجاً من اللذة والمذاب، والبهجة والحزن، والتحقق والخيال، مزيجاً لا
يتم من كنه سرى هذا التيار الدائب الفريد من الشعور بقيمة الوجود الآخر.

ومن يطم في البدنيا قريباً كمثلها فذلك لي عيش الحسية رغيد
بموت الهوى من إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيموت
يقولون: جاهد يا جميل يغزو ولي جهاد غيرهن أريد
لكل حديث بيمن بشاشة وكل قتيل بيمن شهيد

هكذا ينشئ الشاعر عن زمانه ومكانه دون أن يكون له اختيار في ذلك. هكذا ينتظر «جميل» ما لا يحرق،
ويؤمل في المحال، ويشد رحاله بعيداً عن ربوع صباه وأحلامه، فلا يتألم من قطوف الأمان غير مراب غادع.

لسانيت عيشي بانتظار نوالها وأبليت ذاك الدهر وهو جديد
وقد تلتقي الأهواء من بعد بأسية وقد تطلب الحاجات وهي بعيد

لقد كلف الحب «جميل» كثيراً. ويقدّر ما تعذب «جميل» به، فقد أمتنا شعره الذي تبلورت فيه
أعذب المشاعر الإنسانية وأصدقها وأرقاها.

الغناء

د. محمد عبد القادر محمد



لعب الغناء دوراً كبيراً في الحياة الاجتماعية في مصر القديمة، وكان
يوجد، إلى جانب الأغاني والتراتيل الدينية، أناشيد عسكرية.
وكان المتفرجون يهجون حفلاتهم بالغناء، والرقص على أنغام
الموسيقى — كما هو مسجل على جدران المقابر والمعابد. وقد جمعت
هذه الأغاني ودونت في الدولة الحديثة، أما قبل ذلك فلم يصلنا إلا النزر البسيط وإن
كان من المؤكد وجودها وكان يؤدي هذه الأغاني الرجال والنساء على حد سواء، وإن
كان الرجال — عادة — من فاقدى البصر حتى لا يرون الحريم، أو ربما لأنها مهنة
سهلة ومريحة. وقد كان هناك أغاني جنازية فنرى المغنى جالساً على الأرض يضرب
على الجثث عند باب المقبرة ليرحب بمقدم المتوفى صاحب القبر ويسرى عن فؤاده.

وقد حظيت الأغنية العاطفية بحظ كبير، وفي هذا النوع من الأغاني كانت المرأة
تعبّر بحرية وبجرأة عن عاطفتها نحو الرجل. ففي الأغنية التالية نجد المرأة مشتاقة
إلى حبيبها، لأن «حبها» قد امتزج بجسدها «وضار منه مجرى اللبن في الماء وتناشد
حبيبها أن يسرع إليها ليطفىء هذا اللظى الذي أشعل جسدها فتقول:

حبي لك قد امتزج بجسدي
كمثل الملح وضع في الماء
والدواء أضيف المر إليه
وكمثل اللبن المسكوب في الماء
آه لو سارعت لترى حبيبك
مثلي يعدو الفرس على الطريق
وكما ينقض الصقر نحو الأحراج
وكانطلاقة الحيوان إلى طعامه
لقد أرسلت السهام حبها
كأنها اللهب الذي يشعل المشيم
وكمثل الشراع الذي يحتضن الصقر.

تتبع «القاهرة» إلى قرائها الأستاذ الدكتور محمد عبد القادر كاتب
هذا المقال، وكاتب مقال «الذهب الوردى» المنشور في العدد
الماضي. وكان الفقيه معلماً بارزاً من معالم الثقافة التاريخية بصفة
عامة، والثقافة المصرية (المصنولوجية) بصفة خاصة. وقد شغل
رحمه الله مناصب عدة في الهيئات العلمية والأثرية، إذ كان عميداً
لآداب المنصورة، ورئيساً لهيئة الآثار المصرية. وله إسهام علمي
كبير في هذه المجالات الثقافية، متمثلاً في كتب ومقالات تعد بحق
ذخيرة علمية رفيعة، ومرجعا هاما للمشتغلين بالمصريات.

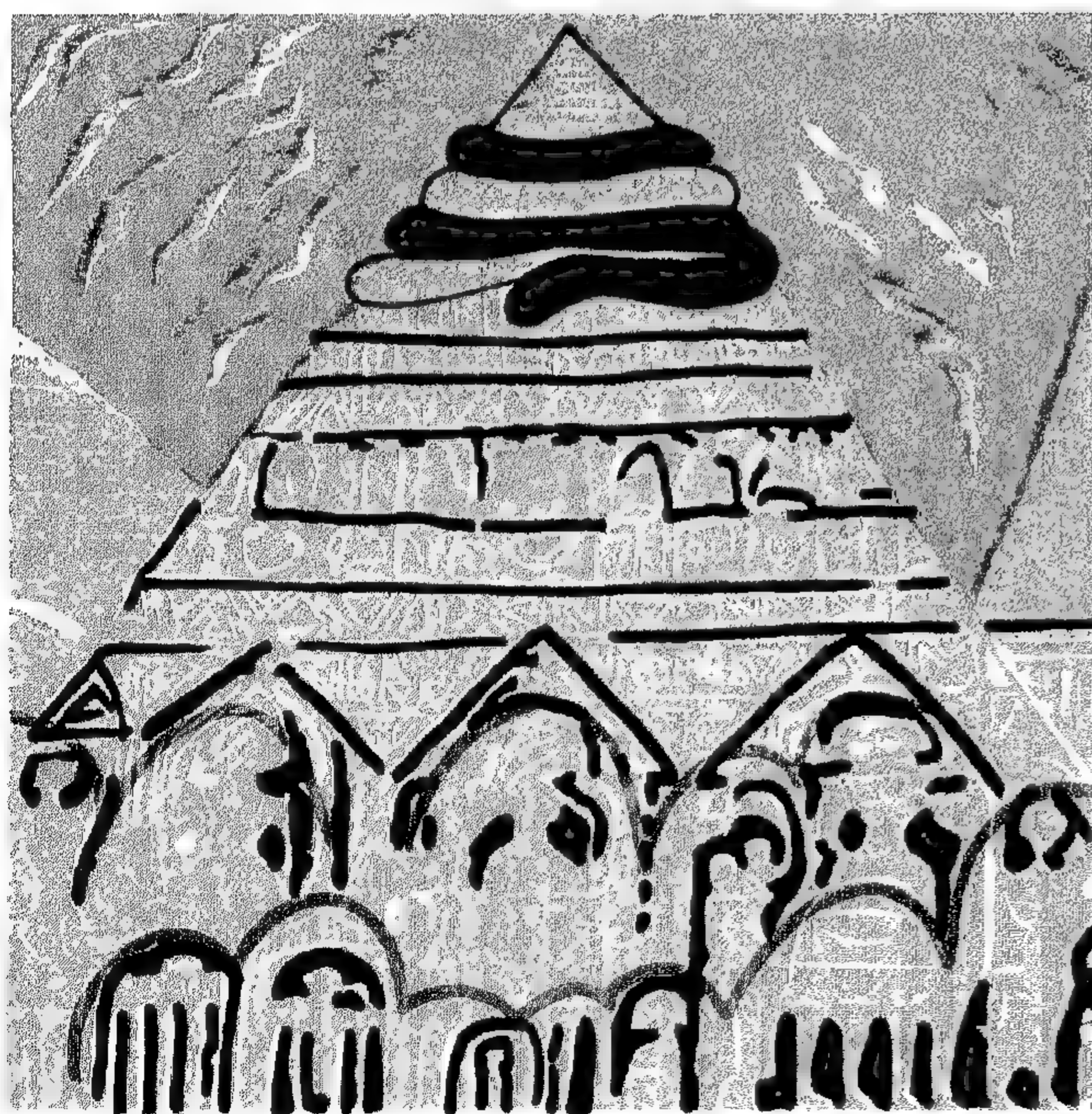
رحم الله الفقيه بما قدم لأمته من خير، وما بذل في سبيلها من
جهد.

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



تكوين - حفر على الخشب



في العدد الماضى نشرنا قراءة اللوحة رقم ١ للفنان فتحى أحمد ، وكانت اللوحة بعنوان « طابور الموق اليومى » البعد الأول ٧٠ سم والبعد الثانى ٧٠ سم ، الخامات المستخدمة : طباعة حفر على الخشب .

وها هو الجزء الثانى :

الفنان : فتحى أحمد

اللوحة : تكوين

البعد الأول : ٨٠ سم

البعد الثانى : ٨٠ سم

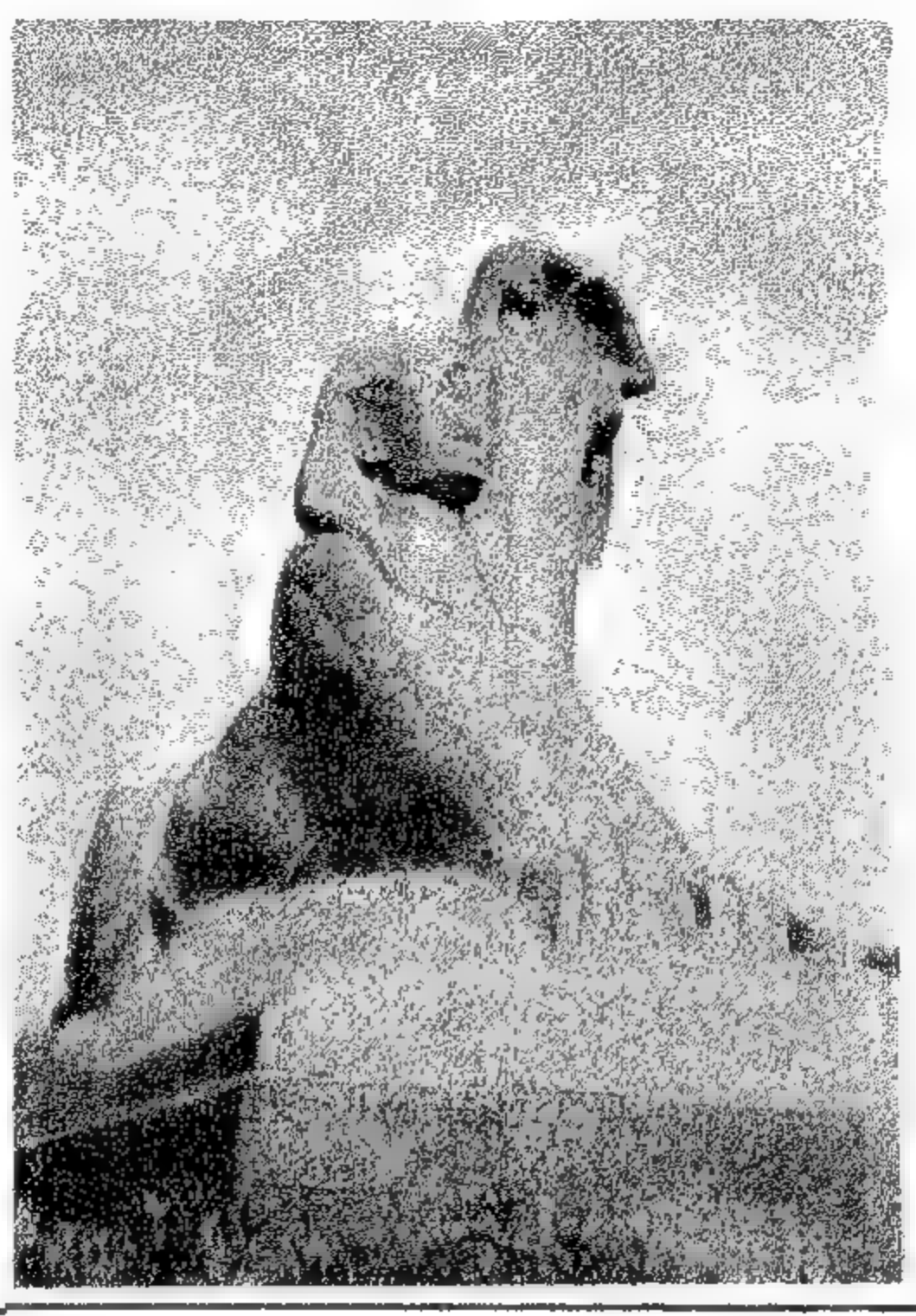
الخامات المستخدمة : طباعة حفر على الخشب

يعالج الفنان اللوحة بإيجاد ثلاثة مسطحات فوق المسطح الرئيسى ، لكل من المسطحات الثلاثة تمايزه ، فالمسطح الأول عبارة عن عناصر بشرية أقرب إلى الزخرف ، تقف كأنها خطوط رأسية تمشى إلى البعيد ، تعلو الرؤوس مثلثات هرمية صغيرة تعطى إيهاماً بشكل السهام المتوجهة لأعلى الفضاء ، أما المسطح الثانى فيتوسطه مثلث أقرب إلى هيئة الهرم ، تحذشه مجموعة من الجزئيات الزخرفية ، ويتربع قمته ذلك العنصر اللولبى الشكل المرسوم على شاكلة ثعبان قابض متحفز . والمسطح الثالث وهو عبارة عن نصفي هرمين من جهة اليمين واليسار ، أما الخلفية وهى المسطح الرئيسى فتتناثر بها خرشات كأنها الطيور تحلق فى فضاء المسطح . اللوحة بشكل عام حالة سكونية تتحرك فيها خرشات « الطيور » ويعطى الشعبان اللولبى الشكل إحساساً بالحركة ، وإن كانت هذه الحركة لا تستمر إلا فى الثلث الأخير من المسطح الثانى .

فى المسطح الأول تتحاور مجموعة المثلثات « السهام » الحادة ، ومجموعة الخطوط المتوجة اللينة ، فى إيقاع غنى . وتتحداد المساحات السوداء والفضاء المحيط بجوانبها . ويتبع النغم الشكلى فى المحاورة اللونية بين الأسود والأبيض ، كما تحسه فى تلك الخرشات أعلى المسطح الرئيسى .

وبعد أن أتم دراسته بمدرسة الفنون الجميلة المصرية بتفوق شهد به أساتذته وشجعوه على السفر إلى باريس ، فأبدي رغبته للأمير الذي رحب بطلبه وأرسله على نفقته في عام ١٩١١ قبيل إعلان الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٨) . وتفتحت أمامه آفاق جديدة للفن أضاقها إلى عشقه لفن أسلافه متمثلا في أبو الهول ، ذلك التمثال الضخم الذي يبعث في قلوب الناظرين إليه الإعجاب والرعب ، واستطاع مختار بموهبته وذكاؤه أن يجمع بين الاتجاهات والأساليب المستحدثة وبين عراقة فن الأجداد في تمثال « عابدة » الذي كان أول عمل فني لفنان مصري يعرض في الخارج في عام ١٩١٣ ويفوز بالتقدير والتعظيم على صفحات الجرائد في باريس التي كانت مركز إشعاع للفنون الحديثة ومكان تجمع كبار الفنانين المجددين ، وفي تمثال « نهضة مصر » الذي عرضه لأول مرة في صالون الفنانين الفرنسيين في عام ١٩٢٠ فأدهش عقول من شاهدوه ببساطة وقوة المسطحات التي يتمثل فيها العنصر البنائي الفرعوني الطراز ، وبراعة الخطوط الرشيقة المنغمة التي استهوتها في الفن (الكلاسيكي) الإغريقي في تمثال الفلاحة التي ترمز إلى مصر المتطلعة في ثقة واعتداد بعد أن كشفت عن وجهها الحجاب الذي عزلها عن العالم مئات السنين . وتحمس الزعيم

تمثال نهضة مصر : من آثار



صورة فوتوغرافية للفنان محمود مختار



من رواد الفن الحديث في مصر محمود مختار

تمثال أم كلثوم :
من الشمع الملون من مقتنيات متحف « جريقان » في باريس



محمد صدقي الجباخنجي

إسلام ، وفريد نجم ، وتوفيق شارل ، ومحمد سامي ؛ وكانت أعمال مختار درة المعرض ومنها تمثال كاريكاتيري لخادم مختار ، وباع ثمان نسخ منه ويعرف باسم « ابن البلد » بسعر جنيهين ذهبيين لكل نسخة .

ولد محمود مختار في ١٠ مايو من عام ١٨٩١ من أب كان عمدة قرية طنبرة ، بالمحلة الكبرى ، وانتقل مع أمه إلى قرية نشا ، من قرى المنصورة على أثر خلاف دب بينها وبين أبيه ، ثم انتقلت أمه إلى القاهرة للعلاج تاركة الصبي في رعاية أخواتها ، وكان متعودا في أصيل كل يوم الجلوس على شاطئ الترعة يلهو بصنع تماثيل صغيرة من الطمي . واصطحبه الشيخ محمد أبو غازي زوج خالته إلى القاهرة في عام ١٩٠٢ ، بعد أن تعلم القراءة والكتابة في كتاب القرية ، ليضمه إلى أمه ونصحها بإحاقه بالتعليم الابتدائي بالأزهر . ولم تمض فترة طويلة حتى أعلن عن افتتاح المدرسة المصرية للفنون الجميلة ، وكان يبلغ من العمر سبعة عشر عاما ، فتقدم إليها فورا واجتاز اختبار القبول بقدرته الفذة التي اكتسبها بالمران على تشكيل الطمي في سنوات طفولته .

هو رائد الحركة الفنية الحديثة في مصر .

عاش حياته كلها للفن بعيدا عن الوظائف الحكومية ، وعمل باقي زملائه مدرسين للرسم وهم الذين كانوا أول دفعة تخرجت في المدرسة المصرية للفنون الجميلة ، التي أنشأها الأمير يوسف كمال بحى درب الحماميز وفتحت أبوابها لتستقبل أول فوج من الراغبين في دراسة الفنون الجميلة في ١٣ من مايو عام ١٩٠٨ ، وعقد امتحان القبول ووقع الاختيار على ذوى المواهب الفنية التي أدهشت أساتذتهم الأجانب وزادتهم يقينا بأن مصر هي مهد الفنون في العالم بأسره ، وأن الفنون المصرية هي اللغة المرقية التي أكدت وجود أول حضارة متكاملة للإنسان على سطح الأرض .

ولم تكد الدراسة تستمر عامين حتى أتم الرباعي الأول دراسته وهم محمود مختار ، ومحمد حسن ، ويوسف كامل ، وراغب عياد ، وتجمع هؤلاء الفنانين الناشئين إنتاج وافر العدد من أعمالهم ، واغرامهم تشجيع أساتذتهم على إقامة معرضهم الأول في عام ١٩١١ وأسفر عن نجاح لم يكن متوقعا عندما افتتح المعرض في بيت شيدته تاجر العاديات « ناهمان » ليضم لفيضا من الفنانين الأجانب المقيمين في مصر ، ولا يزال البيت موجودا في شارع شريف حيث يشغله - حاليا - بنك التصدير والاستيراد المصري ، وكان من بين المعارضين محمود مختار ، ويوسف كامل ، ومحمد حسن ، وعلى حسن ، وعلى الأهواني ، ومحمد رائف ، وراغب عياد ، وأنطون حجار ، ومحمد

سعد زغلول لإقامة هذا النصب التذكاري لثورة ١٩١٩ في القاهرة ، وطلب من ويصا واصف رئيس مجلس النواب اعتماد المال اللازم . وتم تشكيل لجنة استشارية يرأسها ملكي ، واكتب الشعب بدعوة أمين الرافعي صاحب جريدة الأخبار بعد أن أفسح صفحات جريدته لأقلام الكتاب والمواطنين المتحمسين فمن وجدوا في هذا النصب ما يردد الدعوة إلى وحدة الصف في مواجهة الاحتلال ، فكتب محمد الدين حفي ناصف الذي شاهد التمثال في أثناء دراسته في باريس وقرأ ما كتبه صحافتها تمجيدا لفن محمود مختار ، وأعقبه الدكتور حافظ عفيفي وكان من بين أعضاء الوفد المصري برئاسة سعد زغلول عند زيارته باريس للدعوة إلى القضية المصرية ، وأيد دعوة أمين الرافعي إلى الاكتتاب الشعبي ، وكتب ويصا واصف في ٢ مايو ١٩٢٠ كلمة تضمنت ما شاهده من تماثيل مختار في متحف الشمع المعروف باسم « متحف جريفان » في أثناء توليه إدارة المصنع الفني في سنوات الحرب العالمية الأولى إلى أن عاد مديره الفرنسي بعد انتهاء الحرب في عام ١٩١٨ ، وكانت منحة الأمير يوسف كمال قد انقطعت عنه في تلك السنوات . وتبعه واصف بطرس غالي في ٣ مايو مؤيدا اقتراح الدكتور حافظ عفيفي الذي عاد فكتب في ٢٦ يوليو مقاله الثاني يثني على أبناء الشعب من الطلبة والعمال البسطاء على ما تبرعوا به من قروش ويوجه اللوم إلى أولئك الذين يحسون المال بأنهم يستثمون إلى سمعة مصر . .

وتوالى التبرعات من ٥٠ مليا و ٢٠٠ ملين و ٦٠٠ ملين إلى خمسة وعشرين جنيها ، وتولى المتبرعون من البسطاء دعوة الأثرياء في القاهرة والأقاليم للاكتساب حتى بلغت جملة التبرعات ستة آلاف وخمسمائة جنيه .

وقرر مجلس الوزراء في ٢٥ يونيو عام ١٩٢١ الموافقة على إقامة هذا النصب التذكاري تحت إشراف وزارة الأشغال - وكانت تتبعها الفنون الجميلة - واعتمدت له ثلاثة آلاف من الجنيهات في عام ١٩٢٢ لقطع الأحجار ونقلها من أسوان إلى القاهرة ، واعتمد البرلمان - في عام ١٩٢٤ - مبلغ اثني عشر ألف جنيه ، غير أن مؤامرات تعطيل العمل بحجة إعادة النظر في موقعه - وتزعجها المهندس صالح عنان وكيل وزارة الأشغال - أدت إلى التوقف أكثر من عام ونصف العام إلى أن انقضت الغيوم في عهد الوزارة الائتلافية التي رأسها عدلي يكن باشا ، ووافق البرلمان على تخصيص ثمانية آلاف جنيه أخرى ، واشترطت وزارة الأشغال - في أغسطس عام ١٩٢٧ - أن يتم النصب التذكاري في ثلاثة عشر شهرا ، ولكن مختار أتمه في ستة شهور فقط ، وظل يترقب إزاحة الستار شهورا إلى أن احتفل رسميا بإزاحته عنه في ٢٠ مايو من عام ١٩٢٨ بعد وفاة الزعيم سعد زغلول في عام ١٩٢٧ .

وفي عام ١٩٣٠ ، أقام مختار أول معرض شامل لأعماله في باريس ، واستدعى على أثر نجاحه لإقامة تمثال سعد زغلول في القاهرة والاسكندرية . وعندما تولى إسماعيل صدقي رئاسة الوزارة في عام ١٩٣٠ أنشأ لنفسه حزبا باسم حزب الشعب والنفي دستور



رياح الخماسين : تمثال من الحجر تمثل فيه الحركة الديناميكية المعبرة في بلاغة عن قوة الريح العاصفة ومقاومة الجسم المتماصك في كتلة بنائية محكمة رمزا إلى المقاومة الشعبية في صراعها ضد طغيان الاحتلال الاجنبي .

يده اليمنى وهو يقول : « اسمعوا وعصوا : » وكان يردد هذا النداء مرات إلى أن تهدأ عاصفة الجماهير التي كانت ترحب بمقدمه هاتفة بحياته والاستقلال التام أو الموت الزؤام . وأحاط القاعدة بأربع لوحات من النحت الفائر : الزراعة - الصناعة - ونجدة أهالي الأقاليم للزعيم - والنيل . وأربع لوحات من النحت البارز : مصر تحيي سعد - والعدالة - والدستور - والإرادة . وتمثال الإسكندرية يمثل سعد ماشيا ومرتبيا معطفه ، وعلى القاعدة تمثال الوجه البحري من أمام - وتمثال الوجه القبلي من خلف - و ١٣ نوفمبر على الجانب الأيمن من النحت البارز - وهتاف الجماهير على الجانب الأيسر من النحت البارز . والنصبان التذكاريان تمت سبكتهما من معدن البرونز في باريس ونصبا في مكانها بعد رحيل محمود مختار عن عالمنا .

كان سعد زغلول يمثل آمال شعب مصر ويدفعه إلى الجهاد والاستمرار في النضال . وكان محمود مختار يجد

سنة ١٩٢٣ ، وعطل الحياة النيابية ، ومنع إقامة تمثال سعد زغلول مما اضطر مختار إلى مقاضاة الحكومة بعد أن أعد النماذج منذ إسناد التمثالين إليه في سنة ١٩٢٧ .

وأثار قبول محمود مختار عمل التمثالين للزعيم سعد زغلول من أحجار جرانيت أسوان - أسوة بفنان مصر القدماء الذين كانوا يصنعون منها تماثيل الملوك والفراعنة - نائرا خصوم سعد فأقاموا العقبات التي حالت دون تحقيق هذه الرغبة .

وأصر مختار من جانبه على صنع التمثالين رمزا لكفاح سعد زغلول الوطني الذي حشد إرادة الشعب المصري بأسره ليحطم أغلال الاحتلال البريطاني بعد أن أعد لها الدراسات التحضيرية ورأسين لسعد زغلول للتمثالين . وفي تمثال القاهرة استعار مختار وقفة سعد عندما كنا نراه يلتقي بأفراد الشعب في السرايق الذي يقام بجوار بيت الأمة مكان ضريحه الآن ، رافعا



وقورا تشكلت لجنة برئاسة المرحومة السيدة هدى شعراوي لتخليد ذكره في السابغ والعشرين من مارس من كل عام بإنشاء « جائزة مختار » للنحت ، وكان موضوع المسابقة الأولى لعام ١٩٣٥ تمثال نصفي لمختار وفاز بالجائزة الأولى إبراهيم قطري ، والجائزة الثانية الأستاذ أنطون حجار ، والثالثة كانت من نصيب أبو العيون ، والأول والثالث كانا من طلبة الفائز الثانى مدرس النحت بكلية الفنون التطبيقية ، وقدمت معرض هذه المسابقة الأولى الذى أقيم بفندق الكونتنتال بميدان الأوبرا على جريدة روزاليوسف اليومية في ٢٩ مارس ١٩٣٥ .

واستمرت المسابقة تقام في كل عام تخليداً للذكرى مختار حتى عام ١٩٤٨ بعد وفاة السيدة هدى شعراوي بعام وكان موضوعها « تمثال نصفي لزعيم النهضة النسائية » وفاز بالجائزة الأولى عبد البديع عبد الحى - وكان يعمل طاهياً بمنزله قبل أن يتفرغ لفن النحت بتشجيعها - وفي سنة ١٩٤٩ تبنت مجلة المصور المسابقة الخامسة عشرة تكريماً للذكرى مختار وكان موضوعها « الجندي المجهول في حرب فلسطين » وفاز بالجائزة الأولى فتحي محمود ، كما أقام محمد شعراوي نجل الفقيده مسابقة في الموضوع نفسه ، وفاز بجائزتها مصطفى نجيب .

وفي ٢٧ مارس عام ١٩٥٢ افتتح محمد رفعت (باشا) وزير المعارف العمومية متحف محمود مختار المؤقت الذى أعده الفنان راغب عياد مدير متحف الفن الحديث وقام منه لزميله مختار . وكان المتحف يشغل ثلاث قاعات منعزلة في حديقة المبنى العربى الطراز الذى كان يشغله متحف الفن الحديث بشارع قصر النيل رقم ٣ بجوار قصر محمد شعراوي (باشا) حيث كان يجتمع مع سعد زغلول وعبد العزيز فهمى لإعداد المذكرة التى تقدموا بها إلى المندوب البريطانى مطالبين بجلاء القوات البريطانية . وكان متحف مختار يضم ٥٩ قطعة .



عروس النيل : رأس من البرنز



دراسة لرأس الزعيم سعد زغلول

في فنه الأداة لتخليد كفاح مصر بزعامة سعد ، واعتزازه بقوميته ، وجمال الحياة في الريف المصرى . وفيما رواه لى المرحوم محمود سعيد في عام ١٩٥٧ أنه علم بمرض محمود مختار في باريس وعلم أيضاً بموعد وصوله إلى الاسكندرية في الثامن من شهر مارس عام ١٩٣٤ فذهب إلى الميناء مع صديقه اليونانى المهندس جان نيكولايدس لاستقباله ولم يكن هناك غيرهما وأخذه إلى فندق سيسيل للراحة ، وأشار مختار إلى حقيبة صغيرة وطلب من سعيد أن يفضها فأخرج ما فيها من بين لفافات من ورق الجرائد فإذا به يجد فيها تمثالاً صغيراً لجواد من الجبس ، وقال مختار لى سعيد : خذ هدية منى .

وكان سعيد سعيداً حقاً بهذه الهدية ووضعها على « البيانو » بيهو الدور الأول في قصره الصغير في جناكليس حيث كان يعيش مع والدته وزوجته وابنتها نادية . . وذات مساء من عام ١٩٤٠ زاره (الملك) فاروق زوج فريدة (صافيناز) ابنة شقيقته من يوسف باشا ذو الفقار ، وبعد انصراف فاروق وحاشيته تفقد سعيد التمثال فلم يجده ، فاستجار بزواج شقيقته الصغرى حسين سرى باشا لكى يقنع فاروق بإعادة التمثال في مقابل أى لوحة من لوحاته بديلاً له . وأضاف محمود سعيد : وإلى اليوم وبعد أن رحل فاروق عن البلاد لم يعثر على أثر لهذا التمثال . .

وفي ٢٣ يوليو ١٩٦٢ افتتح متحف محمود مختار - بمناسبة مرور عشرة أعوام على قيام الثورة ، وهو المتحف الذى أسندت وزارة الثقافة إلى المهندس رمسيس ويصا واصف تصميمه والإشراف على تنفيذه بحديقة التحرير بالجزيرة ليستوعب ما كان بمتحفه المؤقت إلى جانب ما أمكن التوصل إليه وإحضاره من باريس . وهناك ٢٣ تمثالاً ضمن مقتنيات الخاصة لى القاهرة وباريس ، وستة تماثيل مجهولة المصدر ، وخمسة تماثيل من الجبس ملك أسرة مختار ، وثمانان حطمتها بيده بعد أن عرضها في باريس ، وتمثال بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، و٢٧ تمثالاً بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وتمثالان بمتحف الشمع (متحف جريهان) بباريس أحدهما لسيدة الغناء العربى أم كلثوم والثال لراقصة الباليه الروسية «أنا بافلوفا» التى اشتهرت برقصة موت البجعة ، وتمثال عروس النيل الموجود بمتحف «جى دى بوم» بباريس ○

شاعر قلق وفي قلقه شجن واضح

حديث الجمجمة بينه وبين شكسبير

المرأة والحب قليلان في شعره

د . علي شلش

يبقى من الخصائص السبع في شعر فخرى أبو السعود : الشجن ، التفكير في الموت ، الشعور بالغربة والتعاطف مع الحيوان والإنسان العاجز ، حب الطبيعة ، حب المرأة .

□ الشجن :

يسود تأملات أبي السعود في شعره شجن واضح ، نراه في كثير من قصائده . ومن ذلك ما يقوله في قصيدة « الحسنة العمياء »

ما في قلوب العالمين مسودة
لذوى الشقاء وشيعة البأساء
ياربة القلب الحزين همومنا
لسو تعلمين سوى وداؤك دائي
قلبي يكابد كل يوم ما أرى
في سيمائك من أسى وغناء
وبهجتى - قد عشت أصحابه -
لا يستطع لمثله بدواء

ويقول في قصيدة « نعى هين » :

أفضى مع الناس عمرا خاليا صفرا
من الوداد كمن في القفر يطويه

ويقول في قصيدة « ياليل » :

ياليل هل لك دون صاحب ثقة
مفل لتدرك صافي الود في الناس
في وحدتي وسكون الكون لي طرب
ووحشتي في الدجى ياليل إنساني

ومع ذلك فهو ينكر على الشعراء ذلك الإلحاح على الحزن والشكوى . فهو يستهل قصيدة « تمادوا بشكواهم » قائلا :

لقد زهدتني في القريض معاشر
إذا نظموا فالحزن والهم والغما

يخال حياة الناس قارىء شعرهم
بسلام فلا نعى هناك ولا رعى

ويبدو أنه كان لوفاة أمه وهو يدرس بإنجلترا - في سن الثانية والعشرين - أثر في تقوية ذلك الشجن الذي صاحب شعره حتى نهايته ، فقد كتب في رثائها ثلاث قصائد مبكرة نشرها في سن الثالثة والعشرين وهي على التوالي : ياليتنى ، نعى هين ، ذكرى العام .



أحمد حسن الزيات

يقول في « ياليتنى » :

لولا حذارى أن يفجعها الأسى
ويؤودها صرف الحمام المعتدى
ويريدها شجنا على أشجانها
لوددت لو عاشت وكنت أنا الردى

ويقول في « نعى هين » :

إن الزمان رمى كبرى مصائبه
فما أبالي جديداً من غواشيه
مضى الذى حطمت قلبى منيته
ومن وددت بروحى لو ألبديه

□ التفكير في الموت :

ويتصل ذلك بالشجن العام الذى يغلف شعر أبي السعود كما يتصل بميله نحو التأمل . بل إنه يتناول الموت في إحدى قصائده ويجعله موضوعاً وعنواناً لها - يقول مخاطباً الموت :

فأنت - وإن غلت المنى - أطيّب المنى
وفيك تعليم المرء أى تعميم

وفي قصيدة « ساجىء هذه الدار » يزور مقبرة يسميها « وادى المنون » فيتأمل ما يلقه فيها من صمت وظلام ، ولكن زيارته تطهر نفسه وتذكره بعبر الدنيا والحياة ، فيعلن أنه سيجيء تلك الدار يوماً لاحقاً ، ويخلف الحزن في القلوب وتفرق تلك الغيبة - كما يقول - أعظمه ليطل ذاك البدر فوقه زاهياً بحلول سنائه .

وفي قصيدة « شقى شخوص » يود لو كان قد عاش في الماضي أو لو يعيش في المستقبل لأن عمره رهين بالمات كما يقول :

ليس يروى غلة من ظامىء
فهام باستيعاب حسن الكائنات

وينهى القصيدة بقوله :

ليست لي عميرا فعمرا علني
تصحب الدهر لزما خطواتي

وفي قصيدة « الجمجمة » يدير حواراً مع
جمجمة « شوهاء حائلة الألوان نكراء » وينهى بقوله :

قد أسكت الموت أصداء الحياة بها
وللرياح بها إن تسخن أصداء

ولا يبدى الشاعر في هذا كله أي اعتراض على
الموت ، فهو مؤمن بأنه نهاية محتمة . بل إنه يبدو
متديناً كما بدأ في شعره متمسكاً بالقيم الأخلاقية .
ولعل أبلغ الأمثلة على ذلك قصيدته « شعاع الغروب
على المسجد » وقصيدته « رقيب » التي صور
فيها رقابة ضميره على حركاته وسكناته .

□ الشعور بالغربة والتعاطف مع الحيوان والإنسان
العاجز :

وليس المقصود بالغربة هنا البعد عن الأهل والوطن
فحسب ، وقد جربها أبو السعود على هذا النحو ،
ولكن المقصود هو البعد عن الواقع والصدام مع
مفرداته ، وهو أمر واضح في كثير من قصائد الشاعر
يفرز القلب والرغبة في الانطواء والهروب من الناس
إلى الحيوان أو الطبيعة .

يقول في قصيدة « السجينة » التي صور فيها صراعه
مع « نفسه »

نعيش كأننا اثنان لم نتمارفا
ومالها في الدهر شمل يؤلف

ظلمتك خدنا صاحباً وظلمتي
فعلل فراقاً آتياً هو أنصف

ويقول في قصيدة « رويدك قلبي » :
وأحيا غريباً طول عمري مفرداً
رجعت إلى مصر أو تئاءت عن مصر

وإذا كان الشعور بالغربة يفرز شعوراً بالقلق فقد
كان أبو السعود شاعراً قلقاً لا يستقر له قرار . وتكشف
قصيدته « رحلة ما تنقضي » عن ذلك الشعور
بالغربة والقلق . فهو يصور فيها حبه للسفر والمخاطرة
وكرهه للاستقرار والدعة .

مسا طول لبثي في ديار قرار
والنفس تائقة إلى الأخطار ؟

إن سئمت لطول لبثي موطنى
ورغبت عن خذل وعفت جوارى

ومللت نفسي إذ غدت وكأنا
دثر من الأطلال والآثار

ويختتمها بقوله :

يأليت عمري رحلة ما تنقضي
موصولة الأسفار بالأسفار
لا أصطفي وطناً ولا أوى إلي
دار فهذا الكون طراً دارى



ويقوده هذا الشعور بالغربة والقلق إلى الهروب في
كثير من الأحيان إلى دنيا الحيوان أو الإنسان العاجز
فيبدى تعاطفاً كبيراً مع الحيوان والمعجزة :

يقول في قصيدة « القطة »
أحييت فيها صورة من نفسي
وكل مخلوق وكل جنس

ويقول في قصيدة « في حديقة الحيوان » مصوراً
غربة الحيوانات

تجمعت الدلائل سجناء وغريبة
فوا رحمتاه للبشرى الممذب

ولو كان هذا الكون طوع إرادتي
لما ذاق طعم الضر سارب جندب

ألا ليت قلبي جنة تسع السورى
تمس بمخضل من العيش طيب

ومن دنيا الحيوان ينتقل الشاعر إلى دنيا الإنسان
العاجز . فقد شدته شخصية الأعمى بوجه خاص
واستشارت عاطفته فكتب ثلاث قصائد هي على
التوالي : تمثال الأعمى ، الفتى المقربى ، الحساء
العمياء ، وفي هذه القصائد الثلاث الجيدة التي لم يسبقه
إلى موضوعها شاعر في العصر الحديث صور أبو
السعود عجز الإنسان وعطفه عليه .

يقول في مستهل قصيدة « تمثال الأعمى » :

بسط الكف وثني بالقدم
وابتغى السعى فأعيا فوجم

وانحنى معتمداً عكازه
علها تهديه في تلك الظلم

مرهفاً أذنيه لو أسعدتها

فاغراً فاه وهل يهديه قم ؟

ويقول في قصيدة « الحساء العمياء » مصوراً
عينها :

نجمان لو منحنا الضياء تألقا
عن فرط حسن أو غريب ذكاء

طففاً فلا مسلك لنورهما إلى
يوم انطفأ الأنجم الزهراء

هاجاً من الأشجان بـ ما لم يكن
ليهيح لحظ الأعين النجلاء

لست السنن من مقلتي وإن يكن
لم يبق منه اليوم غير ذمء

كان القدي لها فتسعد روحها
من بعد طول الهم والبرحاء

□ حب الطبيعة :

وهو حب تقوده الغربة إليه . إذ يتعلق بالطبيعة كلها
نفخ يديه من واقع البشر ، أروام الفراق منه ، فكان
الطبيعة هنا ملاذ يلجأ إليه الشاعر كلما أثقلت عليه
الحياة والهموم . ولا شك أن حبه للسفر وتنقله في أوروبا
بين إنجلترا وفرنسا ، قد نبهاه إلى سخاء الطبيعة وجمالها
في تلك البقاع ، أو قويا في نفسه حب الطبيعة الذي بدا
أيضاً في قصائده الأخرى عن مصر ولا سيما عن البحر
في الاسكندرية ..

يقول في قصيدة « منظر لا متاع » مصوراً حبه
للطبيعة وشعوره بالغربة معا :

حسن الطبيعة خير ما تمتعه
في عالم لم آت منه متخييراً

ويقول عن البحر في الإسكندرية في قصيدة « جيرة
عمودة » مشيراً إلى الطبيعة كتعويض عن الشعور
بالغربة :

وتحدث هذا البحر جاراً لي إذا
ما عفت جاراً أو ملكت قريناً

وحسدت خيبرته وثرثرة له
دوماً تداول مسمعى رنيناً

ويقول في قصيدة « الذكر » :

حسن الطبيعة إلف في الفؤاد له
عهد بقلبي باق لا أضيمه

من رام صافي ود غير ذي كدر
ففى الطبيعة للوراد مشرعه

بل يقول في قصيدة « غب ساء » مصوراً قيمة
الطبيعة ودورها في الشعر :

هى شعر الوجود أحر به
أن يلهم الشر أنفس الشعراء

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

- أنا .. لقد حفيت أقدامى من باب الخلق إلى
بار اللواء وأصبحت أركب نصف نعل في حداثى
كل أسبوع بسبب اللف والدوران وراءك .
ويضحك حافظ إبراهيم ويقول :
- اجلس .. لك نصف نعل كل شهر
يا إمام .
ثم يمد إمام العبد يده في صمت إلى الأطباق
الموضوعة على المائدة ويأكل حتى يأتى عليها
جيماً ، ويخرج ورقة من جيبه ويقرأ في إنشاد
منهم .. ولا يلبث شاعر النيل أن يقول له :
- من الذى كتب لك هذا الكلام فارغ ؟
- شعري أنا كلام فارغ يا حافظ بك ؟
- ومن قال لك إنه شعر .. إنهم يضحكون
عليك يا إمام .

كان حافظ يتسلى بإمام العبد ، وقد رآه يوماً في
الصف بغير ربطة عنق ، وقد فك أزرار قميصه
الأبيض ، فبدت رقبته السمراء وجزء من صدره
وكأنها ربطة عنق سوداء فسأله :

- من الذى مات لك يا إمام حتى تلبس كراهنة
سوداء ؟

وكان إمام العبد يتسلى - أيضاً - بحافظ
إبراهيم .. وقد اعتاد حافظ أن يركب عربة
حنطور مع حوذى معين يأتى إليه في نهاية السهرة في
أى مكان من الأماكن التى يرتادها . ويبحث عنه
حتى يجده ، ويتنظره حتى يفرغ من أحاديثه التى
لا تنتهى .

وكان إمام العبد يعرف هذه الحقيقة ، وعندما
يلمح الحوذى قادماً يتسلل من المجلس . ويركب
العربة لتوصله إلى بيته في حواري شارع محمد
على . ويوهم الحوذى أن هذه هى أوامر حافظ
بك ..

وضع حافظ إبراهيم من تأخر الحوذى كل ليلة
فسأله :
- لماذا تتأخر في الحضور هذه الأيام ؟ ما الذى
يؤخرك ؟

فقال الحوذى :
- الرجل الذى أوصله كل ليلة بناء على
أوامرك إلى بيته في حواري شارع محمد على
يا سعادة البك .

- من ؟
- إمام العبد .. صاحبك الذى لا يفارلك ●

كان إمام العبد من أتباع شاعر
النيل حافظ إبراهيم زعيم
البؤساء في المحرقة ..
والتلذذ بالبؤس نعمة لا تقمة ..
وقد كان إمام العبد يجيد لذة في بأسائه ، فلا يفض
ولا يثور ، ويرضى بقسمة ربنا .



والمشى طول النهار كان متعة لهؤلاء التائهين في
الحياة ، عندما كانت شوارع القاهرة ذات
أرصعة ، فكانت ترى إمام العبد في باب الخلق ،
أو ميدان العتبة الخضراء ، أو في ميدان الأوبرا .
وقد تراه قد اخترق وسط المدينة إلى مقهى بار
اللواء وهو يبحث عن شيء مفقود .. ثم يعود
مرة أخرى إلى باب الخلق عن طريق شارع حسن
الأكبر .

كان شاعراً بئساً هكذا كما خلقه الله ... وجه
أسمر وعينان لامعتان ضاحكتان ذكيّتان ، ونف
باسم يكشف عن أسنان ناصعة البياض ، وملامح
مسترخية هادئة لا تحمل للحياة هماً .

صدر له ديوان في بضع صفحات . أهمله كل
النقاد ، ولم يقرأه أحد من القراء .. ثم نسب
الزمان ولم يعترف به أحد .

يكنى أن تعرف أنه إمام العبد وأنه شاعر وأنه
مع حافظ بك إبراهيم ... ماذا يريد بعد كل هذا
المجد ؟

إنه دائم البحث عن الضائع المفقود منه ولو
للحظة واحدة من حياته ، وهو .. حافظ به .

دائماً يصبح :
- جرسون .. أين حافظ بك ؟
ودائماً يسمع :
- شرب القهوة .. ومشى
وكان دائماً يعبث بأنامله في شعر رأسه المجعد
ويقول لنفسه :
- مشى .. إلى أين ذهب ؟ هذا الرجل
لا يستقر في مكان .
وأخيراً يجد حافظ بك في مقهى من مقاهيه التى
كان يرتادها ، ويسمعه غاضباً مؤنباً :
- أين أنت يا إمام ؟

خير ذخير للنفس ديوان شعر
قد حوى حسن هذه الأشياء
وهو يصل في حبه للطبيعة إلى درجة الحلول فيها
كغيره من الشعراء الرومانتيكيين . ففى قصيدة
« الباسمين » يقول :

ولو أستطيع وفاء لها
إذا الموت أوهن منها المرى
سكنت عليها حرار الدموع
وفاء ولم أرق مكثراً
على كل واحدة دمة
تشيع حسنا لها غيرا
وجمعها زهرة زهرة
وأودعتها القلب مستائرا

الطبيعة عنده تغنى عن الكتب ، لأنها هى نفسها
كتاب كبير مفتوح - كما يقول في قصيدة « فى
الخريف » التى كتبها فى إنجلترا :

ورفيقى فى السير سفير بكفى
لم أطالع مما يحدث سطرأ
من تهادى سفير الطبيعة مبسو
طأ إليه فكيف يحفل سفرا

□ حب المرأة :

كان الشاعر أقل شعراء جيله ، رومانتيكيين وغير
رومانتيكيين ، تصوريا لعلاقته بالمرأة وحبها ، ومع
ذلك فله ثلاث قصائد فى الحب هى على التوالي ذهب
الشباب ، الذكر ، البعاد - وفى القصيدتين
الأوليين ذكر عابر لجمال حبيب انقضى أو حبيب قديم
يخطب صوته من الماضى . وفى القصيدة الأخيرة
وقوف عند الحبيبة وتصوير للبعاد . ويستهلها بقوله :

آه ما أعذب البعاد وإن أُر
رى عليه من قبلنا العاشقوننا
ثم يستمر على هذا النحو فيعدد فوائد البعاد فى إدكاء
الحب وإحياء الولاء المكنون وبعث الأشواق ثم يحث
العهد الدفينة ، إلى أن يقول :

حسنا من صفاته أنه بر
وثيق الزمام يعلو الظنوننا
وأحب الأيام عندى ما أُر
قب فيه لقاءك الميموننا

حتى ينتهى إلى بيت القصيد فى النهاية قائلا :

ما أحب الهوى افتقادا ووجدأ
نأ وقربا حيناً وبعداً شطوننا
ويبدو أنه كان على علاقة حب بزوجه الإنجليزية
قبل الزواج ، وأن القصيدة كتبت فى لحظة من لحظات
البعاد ، ولكنه لم يعد إلى موضوع المرأة والحبيبة
بعدها ، وكان فى السابعة والعشرين يوم نشر هذه
القصيدة الأخيرة .

هذه الخصائص السبع التى نلتقى بها فى شعر أب
السعد تشكل كما قلنا مزاجه الرومانتيكى ●

ان .. تحبوا

محمد محمود عبد الرازق

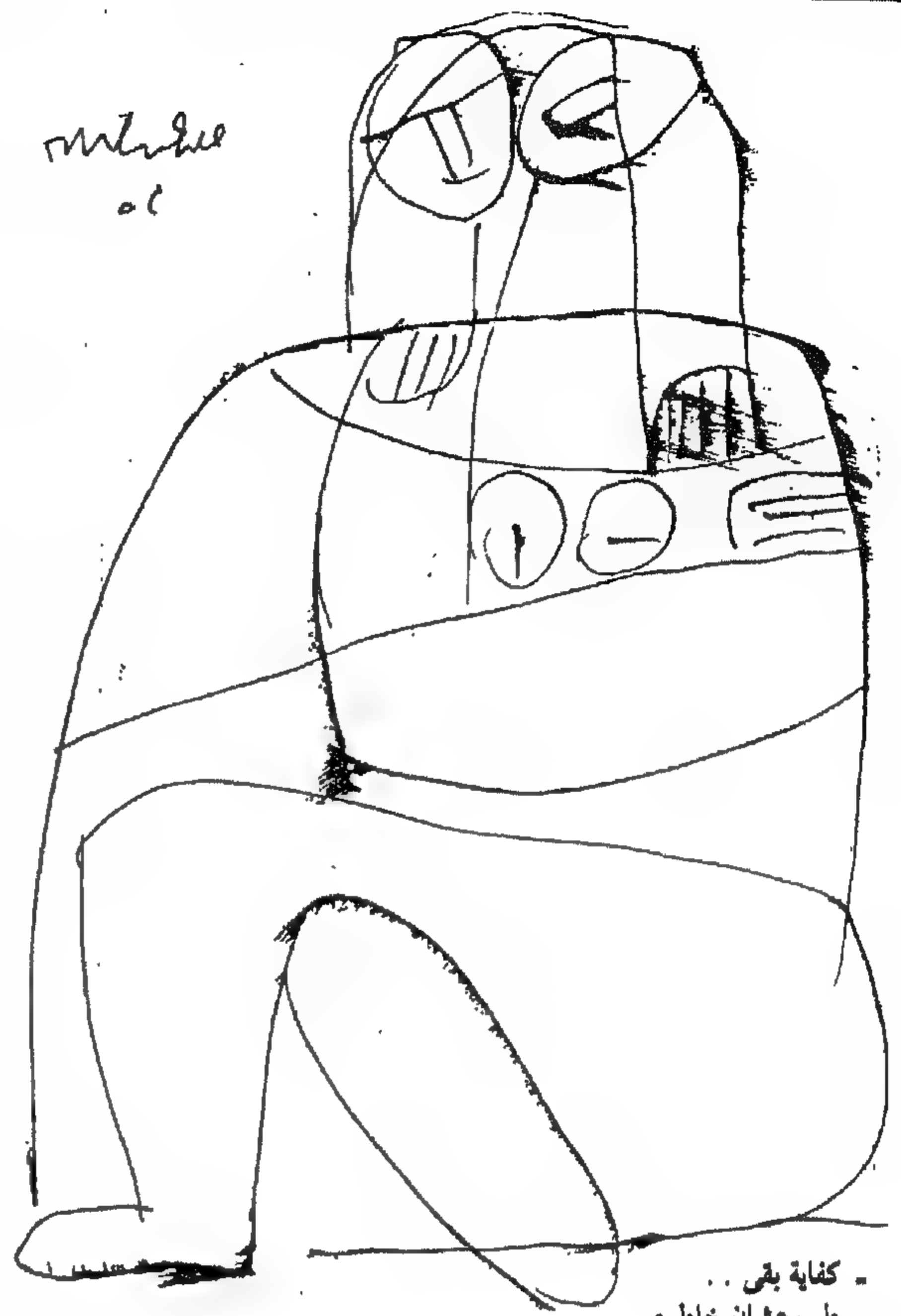


اخيرا .. استطاع ابى ان يحصل على شقة في مصر . لم تكن شقة بالمعنى المتعارف عليه .. كانت حجرة فوق السطوح . حجرة نظيفة ملحق بها حمام ، تمتد أمامها صالة صغيرة . فرش الحجرة بفرش جديد . السرير خشبي وليس نحاسيا ، ودولاب وتراييزة وثلاثة كراسي وحصيرتان لامعتان . العمارة التي تسلفتها حجرتنا مكونة من خمسة طوابق . رغم المساحة الشاسعة للسطوح - التي تمثل حجرتنا عليه صغيرة ملقاة على السلم المؤدى اليه - كان الطابق يكون شقة واحدة . الشقة لها ثلاثة أبواب : بابان على الجانبين يتكون كل منهما من ضلفتين . وباب في الوسط له أربع ضلف . لم ألحظ فتح أحد الأبواب الجانبية إلا يوم التنظيف . كانت ضلفة واحدة من الضلف الأربع للباب الأوسط تفتح ، ليخرج ويدخل أولاد وبنات أكبر مني وأصغر ، في ملابس نظيفة : بنطلونات قصيرة . وأحذية وصنادل لامعة ، وفساتين عموكة .. على المقاس بالضبط ، كثير منها لها أحزمة في الوسط ، وجرسات باهراء وخضراء وزرقاء وصفراء ورمادية وبيضاء ، لها زراير أو ياقة على هيئة سبعة . كانوا يذهبون إلى المدارس . وأراهم عائدتين منها بشنط جلدية يحملونها في أيديهم وعلى ظهورهم . في المدارس قالوا لأبى إن ميعاد التقديم قد فات ، وإن على أن انتظر للعام القادم . انتظرت أن يكلمني أحدهم . خاصة هؤلاء البنات البيضاوات اللاتي يسكن في الدور الثالث . لكن الجميع كانوا يتجاهلونني . بعضهم - رغم أنه كان يكبر سنًا - يتحاشان . عندما أقابله على السلم يسرع في قفزه ، أو يلتصق بالحائط حتى أمر . وعندما أنظر إليه متوددا كان يجفل . في بلدنا كنا نسكن في شقة مثل هذه الشقق . صحيح أنها لم تكن بنظافتها . ولم يكن بها راديو كبير مثل هذا الراديو الذي أراه متربعا على رف عال ، ومرتديا حلة بيضاء يخرج منها زراير ، وتحت مفرش مشغول . صحيح أن الأثاث هنا يبرق ، وأني أشتهي النظر إليه كلما سنحت الفرصة ، وأن لديهم سفرة كبيرة يلتف حولها أكثر من ثمانية كراسي ودولاب به صيني وأكواب ، وآخر منخفض وإن كان يعلو عن ارتفاع التراييزة وعليه رخامة طويلة . كل هذا كنت أراه بوضوح عندما يفتح الباب الكبير على مصراعيه يوم التنظيف . كما أرى بابا زجاجيا يطل على بلكونة واسعة أكبر من حجرتنا وأطول . هذه البلكونات التي أرى بعضها من السطح تطل على حديقة العمارة . الحديقة بها أشجار مانجو عالية ونخلتان . هذا ماكنت أستطيع أن أراه من السطح . ولابد أن الأشجار الكثيفة تخفي تحتها أشجارا أصغر منها من أنواع مختلفة : برنقال أو يوسفى أو جوافة . كما أن الحديقة لابد مقسمة إلى أحواض صغيرة دائرية ومستطيلة تزرع بها الخضروات والورود .. وأن سورها تفتريشه وتنثر عليه أوراقها وزهورها شجرة من الأشجار المتسلقة ذات الأزهار البيضاء أو الحمراء . كانت حديقة صغيرة بالنسبة لحجم العمارة تمتد بطولها . أما عرضها فلم يكن كبيرا . صحيح أن لديهم غرفة جلوس مذهبة ، كتبها كبيرة جدا ، وكراسيها عالية عالية تتوسطها تراييزة من الرخام الثقيل الذي يتحمل الوقوف عليه دون أن يتهار بك مغلفا رملا وزلطا وأسلكا . لكن شقتنا في بلدنا كانت مكونة من أكثر من حجرة أيضا . وكان عندنا صيني تضعه أمي في دولاب الملابس وكان عندنا حجرة جلوس وسجادة . ومازال عند أبي مسدسا . وكنت ألعب مع أولاد الجيران . وكانوا يحبونني ، ويسمونني الشاطر حسن . كنت أذهب إليهم في دورهم

ويأتون إلى دارنا . والولد عبده كان عندهم سفرة كبيرة ، لكنهم لم يكونوا يأكلون إلا على الطبلية . كانت أمه تجلس على السفرة وهي تقطف الملوخية وتقرن البامية . وكانت أخته تجلس أمامها تستذكر دروسها . وحسبني كان لديهم جسامافون يضعون به أسطوانات سوداء كبيرة ، فيخرج من بوقه الكبير أصوات عبد الوهاب وأم كلثوم ولبلى مراد . ورضوان كان لبيتهم حديقة بها شجرة جوافة وعشة للفراخ . وكنا في موسم « المخيط » ندهن الأعواد الصغيرة بالثمار المخاطية ونضعها فوق شجرة الجوافة في أماكن عالية نراقبها بحرص حتى إذا ما حط عليها عصفور ، صعدنا لتخليص رجليه ووضعها في عينا . وإذا عضنا الجوع انقضضنا على حوض البقدونس الصغير كالجراد . ولا نعدم وجود ولد فتان بيننا ، يتسحب إلى أم رضوان ، فتخرج مولولة قاسمه بأغلظ الأيمان أنها ستقول لأمهاتنا ، لأن هذا لا يرضى أحدا . لكنها لم تكن تقول شيئا . وذات يوم هبت ريح قوية أسقطت عودا من العيدان المدهونة بالمخيط . لم تكن في موسم المخيط . جريتنا إليها لنعرف هل جف سائلها أم مازال محتفظا بقوامه اللزج . فوجدنا عصفورا جافا مسمرا به . حاولنا انتزاعه فتمزق في أيدينا . وقفنا أمام الموت القاسي مشدوهين . الموت عطشا .. الموت جوعا .. الموت في القيد المخادع وسط الثمار وتحت الماء . عندما عاد موسم المخيط لم نفكر في أن نلعب هذه اللعبة . لم نقل شيئا . كان اتفاقا صامتا . ويبدو أن كل واحد منا كان يشعر بأنه المسئول وحده عن هذا الجرم . كرهت حتى الآن أكل المخيط أو صيد العصافير بأية طريقة . ومازلت حتى الآن أحلم بقبض رمال الشاطئ على قدمي قبضا هينا دافئا مرعبا حتى الموت .. بخوضهما في أحواض طينية قطوفها دانية ، لكنني لم أفلح في الإمساك بأحدهما حتى سقطت كجذع شجرة خاوية ، والتصقت رأسى بالبركة الطينية ، وجفت البركة وتشقق طينها ومازلت ميتا جافا ، تماما كما شاهدنا العصفور ..

غدا سوف ألعب مع هؤلاء البنات البيضاوات ذوات الأحذية السوداء اللامعة ، والجوارب البيضاء القصيرة . غدا سوف أستضيفهم في سطحنا الواسع المبلط ببلاط كبير ، ونلعب فوقه كافة الألعاب . وسوف يرين أني أعرف ألعابا كثيرة ، وأن لدى كراسة رسم ، وعلبة ألوان مرسوم عليه كلب ، وعلب كثيرة وزجاجات فارغة ، وصندوق أحذية أضع فيه كل هذا . لابد أن أباهن سوف يتعرفون على أبي ، وأن أمهاتهن سوف يكن صديقات لأمي . وأني سوف أدخل هذه الشقق التي يقولون إن بها مراوح كهربائية تحيل قيط الصيف إلى نسمة طرية . لكن وجدت أمهاتهن يتجاهلن أمي . كانت أمي عندما تجد أحدا من واقفة على الباب تصبح عليها . فيرددن بصوت خافت وفتر وهن ينظرن إلى جهة أخرى . نظيفات مثل زوجة بنايون وبناته وأخت زوجته التي تزوجت مدوح أفندي . يرتدى ملابس زاهية جميلة مثلهن وأحذية وشرابات طويلة . أمي أيضا عندها ملابس مثل هذه وأحذية وشرابات . لكنها لا تلبسها كثيرا . تظل مركونة في الدولاب إلى أن تضيق الفساتين عليها وتتحسر . أحيانا تذهب إلى الخياطة لتوسيعها ثم تركتها من جديد . تلف نفسها بالملء - عند الخروج - على جلباب البيت . لا فرق بين جلباب البيت وجلباب الغيط اعتادت أمي أن تصعد في صمت ، وتهبط في صمت . أبي كان مشغولا دائما . الأمل في يوم العطلة . يوم العطلة يجلس معنا ويضحك ، ويأكل صحن بصارة برغيفين ..

وأمرع إلى آخر السطح انتظارا للفرقة المدوية ، لكنها لم تكن تفرقع . حفظت كل معالم العمارات التي تحيط بنا . أغلبها عمارات منخفضة عنا ، لكن ما إن تعبر الشارع المواجه للحديقة حتى ترتفع عمارات شاهقة تحجب عنك رؤية ما وراءها . ماذا لو ذهبت في تزهة استكشافية خلفها ؟ رغم نصائح أمي بعدم الابتعاد عن باب العمارة ، وتوصياتها لعم عبده البواب بملاحظتي أن ابتعدت . كانت أمي تقول إنهم في مصر يسرقون الأولاد ، ويعلمونهم النشل في الترام والأنوبيسات ، ويقطعون أيديهم وأرجلهم للتسول بهم ، وينقلونهم إلى بلاد أخرى للخدمة في بيوتها . أردت أن أتعرف على الشوارع والحدائق التي أراها من السطح . أردت أن أعرف ما وراء العمارات الشاهقة . في كل يوم أقطع مسافة أطول من التي قطعتها في اليوم السابق . عندما أشعر بأن ابتعدت كثيرا عن معالم المسافة السابقة يسقط قلبي ، وأسرع في طريق عودتي . يظل قلبي ينتفض إلى أن ألمح معلما من المعالم التي ألفتها في رحلاتي . أحيانا كنت أدخل شارعاً غير الشارع . أو حارة غير الحارة ، فالوص . وأظلم أكنم فزعي داخلي إلى أن أهتدي إلى طريق . أحيانا أسأل النسوة حاملات الخضار والبقالة أو الذين يصطحبون أطفالاً ، أو أصحاب الدكاكين الذين تبدو عليهم الطيبة ، فيدلونني على الطريق . لم تقل لي أحدها : تعال معي . ولم يشمعي أحدهم شيئاً ثم يحملني فاقد الوعي ، وعندما أفيق أجد نفسي في عشة بأرض مهجورة ، تسكنها القروء والنشالات . كن يصفن لي الطريق ويتابعن سيرهن . وأحيانا يترقبن سيري إلى أن أتجه الاتجاه الصحيح . كنت أتعرف - معرفة حميمة - على الشوارع والميادين والمساجد والكنائس وقسم البوليس والأسواق والمستشفى وأقرأ اللاتنت : الدكتور والمحامي والمصور وترزي عربي وفرنجي وبقالة الأمانة وغيز شاهين وصالون حلاقة الكمال لصاحبه كمال محمد كمال ومحلات مكي فاتوره ومقاهي وبارات وكازينوهات وسينمات . كنت أسأل أمي عما يستعصى علي . عما يقصدون بكلمة : « مكي فاتوره » . كنت أقرأها « مكي » على اسم جارتنا الرضيعة في بلدنا . « قره قولي » و « أدب خانه » و « حاتي الملوك » . الحيطان أيضا كانت مملوءة بالكتابة . أغلبها أسماء ناس تسبقها كلمة : « انتخبوا » . قرأت الكلمة : « أن .. تحبوا » . ليست المشكلة في عدم وضوح نقطة الخاء . يبدو أن المشكلة أني لم أكن أراها ، لأنني لم أكن قد عرفت بعد معنى الانتخابيات والناخبين . لكنني كنت أعرف معنى الحب : أن .. تحبوا رجب الصعيدى . أن تحبوا كامل القفاص . حبيب الملايين عبد العاطي مرسى . ابن الدائرة حسنين أبو العلا . سألت أمي عن معنى : « الدائرة » . نهزتي . أقسمت لها أني قرأتها على الحيطان . قالت : أولاد لا يستحون . أصبحت قراءة هذه الأسماء هي متعني الخاصة . مسألة صغيرة واجهتني : لماذا يشيكون الكلمات هنا ؟ .. « أن » كلمه .. و « تحبوا » كلمة أخرى . في البداية قلت إن الخطاط لا يعرف الأصول . لكن الخطوط الجميلة صفتني . من غير المعقول أن يكون الجميع على خطأ . لا يعرفون الكتابة الصحيحة . ومن غير المعقول أيضا أن يكون الجميع على خطأ . يبدو أنهم يكتبون هكذا في مصر . عندما أدخل المدرسة هنا سوف أتعلم طريقة الكتابة المصرية . وهكذا حل اللغز الأول في سهولة . أما اللغز الثاني فقد استغرق بعض الوقت : ما أسباب هذه الدعوة للحب ؟ .. وهل كل شخص هنا من المقروض أن يكتب اسمه على الحيطان ، ويدعو الناس إلى حبه ؟ .. غير معقول . فالببوت كثيرة . ولا يمكن أن تكون هذه الأسماء المكتوبة على الحيطان ، هي أسماء كل سكان العمارات الشاهقة والببوت الواسعة . لا بد أن أصحاب هذه الأسماء غرباء مثلنا . عندما وصلت إلى هذه النتيجة اتضحت الرؤية . غرباء في مدينة كبيرة لا يعرفهم أهلها . وعليهم أن يعرفوا أهلها بهم ويدعوهم إلى حبهم . لكن من يكتب لهم كل هذا ؟ لا بد أن عندهم عيالاً كباراً وأقارب يشتركون الببوة ، ويتقنون الكتابة . ومن لأي ؟ .. ليس له سوى . هو مشغول في عمله . وحتى لو لم يكن مشغولاً ، فمن غير المعقول أن يكتب الأفتدى على الحيطان . على أن أقوم أنا بهذه المهمة . طلبت من عم علي أن يساعدن . كان عم علي عجوزاً يتهمته ، فلم يفهم عني ولم أفهم عته . ومن يدري ؟ .. ربما لا يعرف الكتابة . في الأيام التالية كنت أملاً جويون بالطباشير الملون ، وفي يدي قطعة كبيرة من الحجر الجيري . كنت قد عزمت على ملء الشوارع المحيطة بنا بأسماء أبي . أن أدعوهم إلى حبه . بعدها لن يصبح أبي غريباً . سوف يكون معروفاً لدى كل الناس . وألعب أنا مع البنات البيضاءات



- كفاية بقى ..
- طب عشان خاطري
- ياسما :
- كفايه يا شيخه
- دى وبس
- يضحك :
- د أنا كلت رغيين
- تزعل أمي :
- أنت ها تعد .. تبقى مش عاجباك .
- تروق سريعاً :
- خد حنة بصلة تفتح نفسك

كان أبي زينة حارتنا . الطربوش المروج على جنب ، والبدة والقميص المنشي ، والرائحة التي تفوح من على بعد عند مقدمه . كانوا يتوددون إليه ، ويشيدون بطيبته . كان أبي زينة رجال هذه العمارة أيضا . أغلبهم ذو وكروش ، ويضعون نظارات طبية . وليست شمسية أثيقه مثل أبي . على عيونهم . ويعبسون وهم صعوداً ويعبسون وهم هبوط . عاش أبي في هذه الحجره قبلنا زمناً . عندما دخلناها وجدناها مفروشة ونظيفة . قال أبي : البركة في عم علي . كان عم علي فراشا في الوزارة . لا يجلس - هو أو غيره من الذين كان يرسلهم أبي ببعض الأشياء إلى البيت - في حضرته . كانوا يطرون أبي ويثنون عليه أمام أمي كثيراً . وكانوا يسمونني : « البية الصغير » . يبدو أن أبي قوبل بمثل ما قوبلت به أمي . كان يصعد صامتاً ويهبط صامتاً . لكنه كان شاعراً ، تعطر رائحته الأدوار كلها أثناء مروره .

كنت أجري وألعب وحدي في السطح . وأحيانا أصنع حرائق صغيرة - عندما لا تكون أمي في البيت - واضع في الحرائق طلبة أو طلقتين من مسدس أبي ،

أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة

هاني الحلواني



أثبتنا في المقالين السابقين أن فيلم العزيمة لا يعتبر بداية التيار الواقعي في السينما المصرية، إذ إنه لا يكفي أن يقدم فيلم ما الحارة المصرية بكل أنماطها الشعبية ليصبح واقعياً وإلا حق لمحمد كريم أن يعترض، مدعياً أنه رائد الواقعية الأول. وحيثياته في هذا الادعاء أنه أول من قدم القرية المصرية بكل متناقضاتها وصراعاتها الطبقية وغير الطبقية. إلا أن هناك بدينية تقول إن الفن ليس محاكاة للواقع، بمعنى أنه ليس إعادة نقل هذا الواقع أو إعادة تصوير للطبيعة، بل التعبير عن آمال الإنسان التي قد تأخذ أحد اتجاهات ثلاث، إما التسليم بالواقع وإما الهروب منه وإما محاولة تغييره، وإلا فماذا تظنون في الفنان؟ كما يتساءل بيكاسو وبحث كما ينقل روجيه جاردوي على لسانه في كتابه واقعية بلا ضفاف (ص ٨٢). هل هو رجل أحق لا يملك سوى عينين إذا كان مصوراً، وأذنين إذا كان موسيقياً،

وقيثارة في كل قلب إذا كان شاعراً، أو حتى عضلات فقط إذا كان ملاكاً؟ لا، إنه على العكس من ذلك، كائن سياسي دائم اليقظة أمام أحداث العالم، يتشكل بها جميعاً، سواء كانت أحداثاً تحرق القلب أو أحداثاً رقيقة أو مثيرة. وهذا يعني ضرورة أن يكون للفنان موقف بإزاء العالم الذي يقدمه، وتؤكد جدلية هذه العلاقة بتحليل الواقع تحليلاً قد يؤدي إلى التجريدية (راجع عزة حليم في رسالتها للماجستير عن خصائص المونتاج في الفيلم الواقعي المصري) أو بالهروب منه بالإغراق في الذاتية أو الاشتباك معه في صراع بحثاً عن المشاكل الإنسانية والعوامل التي أدت إليها، سعياً نحو محاولة تغيير هذا الواقع.

هل يذلك تكون قد اقتربنا من مفهوم للواقعية؟... إن ثمة خلطاً في الأذهان بين معنى الواقعية اللغوي الاشتقاقي ومعناها الفلسفي الاصطلاحي، هذا الخلط هو الذي أدى إلى تشويش معنى

هذا المصطلح في الأذهان. فهي من حيث معناها اللغوي الاشتقاقي محاولة تصوير الواقع بخيره وشره تصويراً آلياً. أما الأخذ بالمعنى الفلسفي الاصطلاحي فيعني اختيار الفنان لموضوعه وجهة نظره في هذا الموضوع. ودون الدخول في متاهة غابة التنظير للواقعية والاصطدام بالآراء المتعارضة حولها يمكن أن نخلص إلى أن الواقعية هي - بصورة أو بأخرى - تجسيد للوجود المادي للأشياء، ولكنه تجسيد من خلال ذاتية الفنان. وهذا المفهوم للواقعية يعني أن الفن الواقعي ليس هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة، بل هو الذي يستطيع أن يعطي الناس وعياً بحياتهم الحقيقية بكل تعقيداتها، والكيفية التي يتحركون بها، والقوى التي تعرقل تطوّرهم.

واستناداً إلى هذا المفهوم للواقعية يمكن أن نقول دون أدنى درجة من تردد أن فيلم

لقطة خارجية من فيلم - السوق السوداء -

السوق السوداء لكامل التلمساني وفيلمى النائب العام والعامل لأحمد كامل مرسى هي الأفلام التي تمثل البداية الحقيقية لتيار الواقعية في الفيلم الروائي المصري.

فيلم التلمساني في السوق السوداء (١٩٤٣) ينبع أساساً من وعى صانعه بهموم وقضايا مجتمعه، وليس هذا بمستغرب من فنان تشكيلى كان عضواً لسنوات في «جماعة الخبز والحرية» التي كانت تعبر عن آرائها من خلال مجلة «التطور» التي اهتمت بإبراز الدور الاجتماعي والسياسي للفن، وتتلخص قصة هذا الفيلم في حامد ابن الحارة الشعبية والذي يرتبط عاطفياً بنجدة فتاة الحارة الجميلة ذات الصوت العذب والتي تمردت أن تحب أفراس أبناء حارتها وحفلاتهم مجاناً ثم تقوم الحرب العالمية ليستغل بعض التجار هذه الفرصة، وعلى رأسهم المعلم سيد البقال الذي ينجح في استقطاب أبو محمود الفران والد نجدة إلى جانبه ليحول هو الآخر إلى تاجر جشع، وعندما تتزايد هذه الأزمة يتناسى حامد مشاكله الشخصية ويبدأ في حث الناس على مقاطعة المتاجرين بأقواته، فيعاقبه أبو محمود بفسخ خطوبته على نجدة، لكن حامد يتجاوز أزمته الشخصية ولا يرضخ لها، ويختار أن يقف إلى جوار الجوعوس الشعبية، موضحاً لهم أن الجوع ليس قدراً قدرته عليهم القوى الغيبية، وإنما هو من صنع مجموعة من اللصوص أثروا أن يتاجروا بأقواتهم، ويحثهم على مقاومة هؤلاء اللصوص. وفي الجانب الآخر يقرر أبو محمود أن يزوج نجدة من المعلم سيد البقال، ويقام الفرح ولكن نجدة تعترض بعد أن اكتشفت أهمية أن يكون لها وجودها الإنساني. وتقع غارة شديدة على المدينة، مما يقوض أركان الفرح. يكتشف حامد غيباً البضائع المهربة والتي نجح سيد وأبو محمود في تهريبها من قبل أثناء حملة لمباحث التموين التي يعمل بها حامد، ويتم سدهمة المخبأ الجديد والقبض على المعلم سيد وأبو محمود وأخوانها وتعود نجدة لحامد.

هذا هو ملخص الفيلم الذي نجح فيه كامل التلمساني في تصوير جو الحارة الشعبية وتقديم نماذجها محددة الأبعاد والواقعية كل الوعى بمشاكلها الاقتصادية وينتق الحل من غمار الواقع اليومي في الحارة الفقيرة، وبشيء كانت المعركة الأخيرة في العزيمة معركة من أجل وقف زواج فاطمة من المعلم العتر نجد أن المعركة الأخيرة في السوق السوداء يحتملها السياق الفيلمي للقضاء على عصابة المتاجرين بأقواتهم.



يأتى بعد هذا الفيلم أحد كامل مرسى
بفيلمه النائب العام والعامل وهما بمثابة
لطمتين أخريين ، فكان طبيعياً أن يأتى رد
الفعل إزاحهما مرادفاً لرد فعل الفيلم
الأول ، وإن اختلف في العنف لاختلاف
الفعل ذاته ، ولذلك أخفى القائمون على
صناعة الفيلم المصرى هذه الأسلام
العظيمة عن الحواجة جورج سادول
وقدموا له الفيلم الناجح من وجهة
نظرهم ليضع الرجل - معذورا في ذلك
- اللبنة الأولى في مدح أسطورة شاحنة
اسمها .. العزيمة ●

ص ٤١٣ وما يليها) ، تجعل هذه العوامل
من جمهور السينما جمهوراً مغيّب الوعي
يهدف إلى التسلية من خلال السينما
والترحيب بأية حلول غيبية أو قدرية ، أو
على أحسن الفروض حلول تأتى من طبقة
السادة والباشوات ، أما أن يأتى فيلم
ويحاول إخراجهم من حالة الخندر
والسيات التى يعيشون فيها ، فما لا شك
فيه أن مثل هذا الفيلم سيكون بمثابة
اللطمه التى تزعج ، ليكون رد الفعل
الرافض لاستيقاظ الوعي عنيفاً بقدر هذه
اللطمه .

الفيلم كانوا من الطبقات الطبقية التى
تأثرت بالفعل من ظروف الحرب
وأنياعهم من المستفيدين والانتهازيين ،
فكان الأمر أكبر من قدرتهم على تحمل
صورهم المخزية تعرض على الشاشة
ومطالبه الفيلم بالقضاء عليهم .

والسبب الثانى - يتمثل وجود كم كبير
من الأغاني غير المبررة درامياً ، أدت إلى
هزلة الحدث الرئيسى للفيلم ، وبالتالى
تعويق مسار الخط الدرامى للفيلم ، مما
أفقد المشاهد متعة متابعة الأحداث سواء
على خطها الفكرى ، أو الخط
التشويقي .

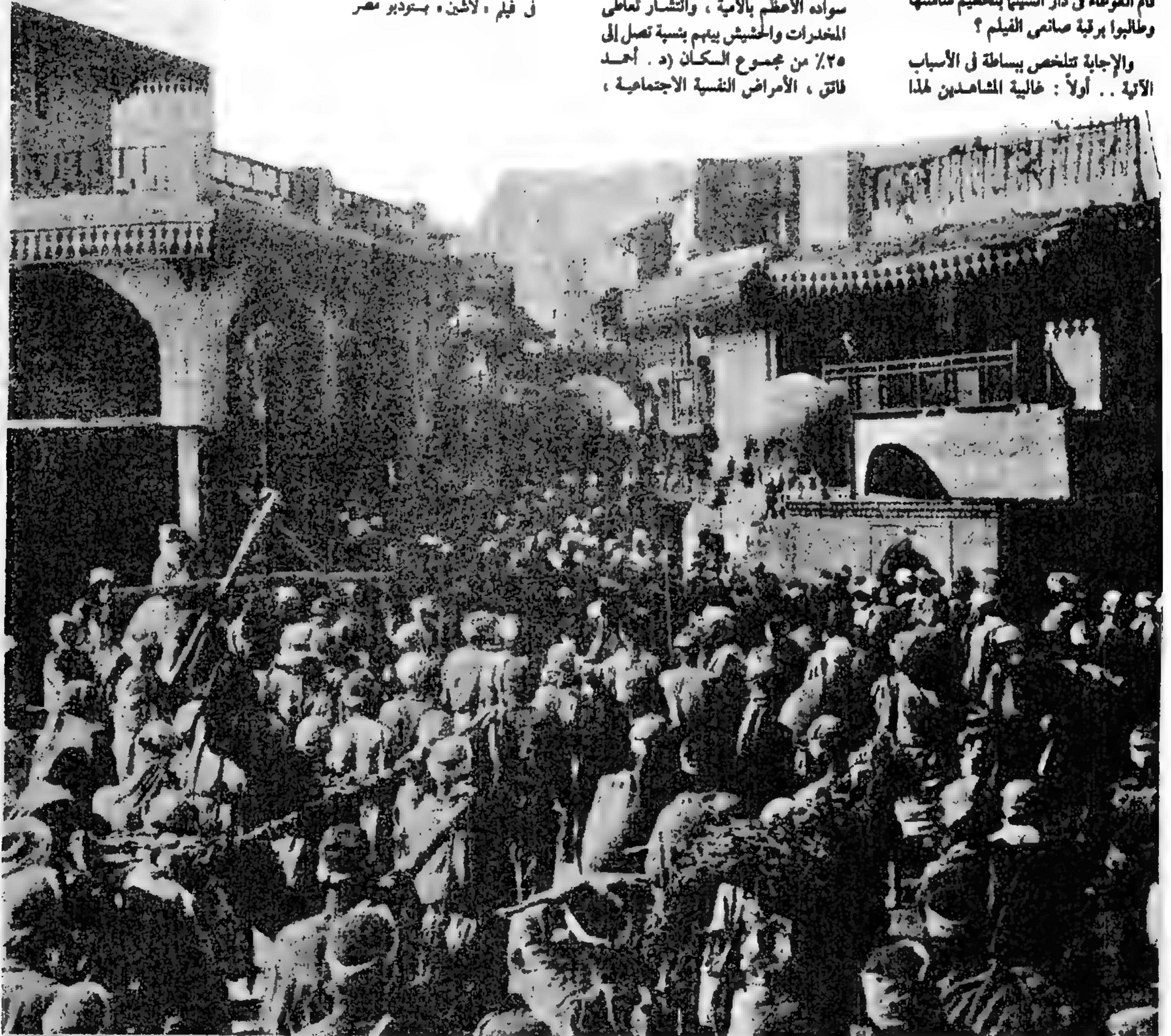
أما السبب الثالث - وهو الأهم في
اعتقادى - فهو أن سنوات طويلة من
الموروث السينمائى المولودى القائم على
سينما الوهم والحلم ، مع جمهور يتسم
سواده الأعظم بالامية ، وانتشار تعاطى
المخدرات والحشيش بينهم بنسبة تصل إلى
٢٥٪ من مجموع السكان (د . أحمد
فاتق ، الأمراض النفسية الاجتماعية ،

ونلاحظ هنا أن فيلم السوق السوداء
تجاوز في نظره الحدود الزمنية لفترة ،
لنتناول مشكلة جوهريّة يمكن أن يعالج
منها أى مجتمع في أى زمان وغير موقوفة
بفترة معينة ، والملاحظة الأهم هي أن
هذه المشكلة ليست قدراً مكتوباً على
الجبين يحتاج إلى قدر آخر يرسل لنا
« باشا » ليحل لنا هذه المشكلة بقدر ما رد
الفيلم هذه المشكلة إلى معاملاتها الأولية
الحقيقية ، ولا يأتى بحل من السماء بقدر
ما يصنع الحل أصحاب المشكلة أنفسهم
عندما استيقظ وعيهم بحقيقة هذه
المشكلة .

هنا يثور سؤال آخر حتمى ، إذا كان
هذا الفيلم حيويّاً إلى هذه الدرجة
ومعاصراً إلى هذا الحد ، فلماذا فشل
فشلاً ذريعاً عندما عرض عام ١٩٤٥ حتى
قام الفوضى في دار السينما بتعطيل شاشتها
وطالبوا برقية صانعى الفيلم ؟

والإجابة تلخص ببساطة في الأسباب
الآتية .. أولاً : غالبية المشاهدين لهذا

لقطة لثورة الشعب
في فيلم « لاشين » بتوديو مصر



ويجب ألا تزيد فترة المرض عن خمس سنسوات ، وألا يكون الضغط بالشرابين الرئوية مرتفعاً بدرجة كبيرة وألا يعاني من مرض بالكليتين أو الكبد .

ولا يمكن - أيضاً - إجراء العملية إذا كان المريض يعاني من التهابات شديدة ، أو جلطة حديثة بالرقبة ، أو مرض السكر الذي يستلزم الأنسولين ، أو مع وجود مرض خطير آخر يهدد حياة المريض . وكذلك المرضى الذين يعانون من عدم الاستقرار النفسى .

ويفضل ألا يزيد عمر (المستقبل) عن خمسين عاماً وترجع أسباب رفض هذه الحالات لعدم قدرة السيطرة على عمليات الطرد المناعى عندهم ، وقد تنقلص هذه القائمة فى المستقبل القريب مع إحكام السيطرة على التفاعلات المناعية .

ولا تصلح عمليات نقل القلوب لمرضى الصمامات المزمنة أو العيوب الخلقية التى لا يمكن اصلاحها جراحياً ، وذلك نظراً لوجود ارتفاع شديد فى الضغط والمقاومة داخل شرايين الرئتين ، وهؤلاء هم الذين يحتاجون لنقل القلب والرئتين معاً وليس القلب فقط وهذا ما تم مؤخراً فى لندن بواسطة الجراح المصرى العالمى مجدى يعقوب للطفلة التى لم يتعد عمرها أياماً قليلة

ماذا بعد نجاح العملية

بعد أن يقضى المريض فترة (من ستة إلى ثمانية أسابيع) بالمستشفى يبدأ رحلة جديدة خارجها مع فحص دورى له ، يكون فحصاً شاملاً مع عمل رسم قلب وأشعة للمصدر وتحليل للنفخ ووظائف الكليتين والكبد فإذا كانت الأمور طبيعية على مدى شهرين إلى أربعة شهور . يتم تحويل المرضى إلى الجهة التى قدموا منها ليكونوا تحت الرعاية الطبية للأطباء الذين قاموا بتحويلهم مع عودتهم لمركز جراحة القلب مرة كل سنة لإعادة الفحص ، وعمل أشعة بالصيغة للشرابين التاجية ، وأخذ عينة من البطين ، والاهتمام بدلائل الطرد فى أولى مراحلها حتى يمكن تفاديتها والتغلب عليها .

لعمل الحصول على قلب بديل هو المشكلة الأولى التى تواجه جراحات نقل القلوب . فهناك مواصفات خاصة لهذا القلب البديل ، أولاً : فيما يتعلق بعمر صاحب هذا القلب . ثانياً : بنوع الإصابة التى أصيب بها ، وأودت بحياته . كذلك عملية نقل القلب والحفاظ عليه من مكان الإصابة إلى موقع إجراء العملية .

جراحات نقل القلب

د . اسامة عبد العزيز



يمثل مصدر القلوب العنقبة الرئيسية أمام هذه العملية ولقد كانت مشكلة

العثور على القلب قبل توقفه هو المشكلة الطبية والقانونية التى تواجه إمكان إجراء العملية فبالنسبة للتجارب التى تمت على الحيوان أو عند نقل القلب من القرود إلى الإنسان لم تكن هناك مشكلة حيث يمكن نقل القلب قبل توقفه مضحين بحياة الحيوان (هذا إذا استثنينا احتجاج جمعيات الرفق بالحيوان) أما فى حالة نقل القلب من إنسان إلى إنسان فليس من الممكن - بالطبع - نقل قلب من إنسان إلا بعد موته ، وبالتالي توقف قلبه وهنا يصبح القلب غير صالح للنقل أو العمل . وقد يكون هناك بالتالى خطر على حياة المريض الذى نسمى لمعالجه والوضع هنا مختلف بالنسبة للقلوب إذا قورنت بعمليات نقل الكلى مثلاً حتى إذا تم نقلها من متوفٍ فإنه لا يوجد خطر على الكلية إذا تم رفعها فور توقف القلب تماماً ولقد حاول العلماء والهيئات الطبية وضع تعريف للوفاة الإكلينيكية فى حالات الإغماء التى لا أمل فى شفائها أو حالات وفاة المخ بالرغم من استمرار عمل القلب والمحافظة على التنفس بالطرق الصناعية وفى عام ١٩٧٠ اعترفت الهيئات القضائية الأمريكية بموت المخ . وينص قانون ولاية كاليفورنيا التى تنبئها جامعة ستانفورد على أن : « محتسب الوفاة إذا أكد اثنان من الأطباء توقف المخ نهائياً عن أداء وظائفه » ويفهم من هذا أن القلب ولرئتين تعملان سواء ذاتياً أو صناعياً

ويتم الحصول على القلوب من :
١- حالات إصابات الرأس الشديدة ، وأهم مصدر لذلك سائقو الموتوسيكلات (الدراجات البخارية) .
٢- إصابات الرأس بطلق نارى .
٣- حالات نزيف المخ .
وفى كل الحالات يجب ألا يزيد عمر (المعطى) عن أربعين عاماً لتفادى مشكلة تصلب الشرايين التاجية .

ونظراً لندرة الفرص المتاحة للحصول على قلب ، بدأت جامعة ستانفورد فى تطوير حفظ القلب حتى يمكن نقله والحفاظ عليه من الناحية البيولوجية لمدة ساعات بدلاً من نقل الجثة كاملة من مكان الإصابة إلى حيث تجرى العملية ، وما كان يصاحب ذلك من عقبات حيث إن أهل المتوفى كانوا عادة يرفضون نقل الجثة من مكان إلى مكان . أما فى حالة نقل القلب ، فقد أمكن ذلك عن طريق الطائرة الهليكوبتر لمسافة ٤٥ ميلاً فى أول محاولة عام ١٩٧٣ وذلك بوضع القلب فى عازل بارد حتى أمكن أخيراً نقل القلب من مسافة وصلت ٤٥٠ ميلاً فى زمن متوسطه (١١٠ - ١٩٠ دقيقة) دون أن يؤثر ذلك على كفاءة القلب ، بالرغم من عدم وصول دم إلى العضلة من خلال الشرايين التاجية التى لا تحصل على دم خلال فترة النقل ولا تزال المحاولات مستمرة من أجل المحافظة على القلوب لفترات أطول حتى يمكن الحصول عليها من أماكن متفرقة وبعملة وهناك - أيضاً - شروط إضافية « للمعطى » حتى تكتمل الصورة وهى :

- ١- أن يقل عمره عن ٣٥ سنة أو ٤٠ سنة على الأكثر .
- ٢- أن يكون خالياً من أى مرض بالقلب .
- ٣- لا يعاني من عدوى ميكروبية أو التهاب شديد .
- ٤- لا يعاني من أى أورام بالجسم .
- ٥- أن تكون فصيلة دمه ABO
- ٦- ألا تتفاعل أنسجته مع أنسجة المريض .

وهى جميعاً شروط صعبة وتحد من فرصة الحصول على القلوب الجاهزة للاستبدال بسهولة .

لمن تنقل القلوب (المستقبل) . Recipient.

يشترط فيمن يوضع على قائمة نقل القلوب أن يكون مريضاً بمرض بالقلب لا يرجى شفاؤه بالعلاج الطبى أو الجراحى ، وغير قادر على المجهود مهما كان بسيطاً ، وفرصة فى الحياة لا تتعدى بضع شهور ويتم اختيارهم بناء على الخبرة المسبقة فى عمليات نقل القلوب . وعلى وجه التقريب فإنه يتم تحويل ٢٥٠ مريضاً سنوياً إلى مركز نقل القلب بستانفورد لاستبدال قلوبهم ، إلا أن عدداً قليلاً منهم يثبت صلاحيته لمثل هذه الجراحة ولقد تم استقبال ١١٢٥ مريضاً ما بين عامى ١٩٧٧ - ١٩٨١ فى المركز نفسه تم قبول ١٢٥ حالة فقط من بينهم (١١,٣ ٪) وتوفى ١٠٨ آخرون فى أثناء عملية التقييم أو انتظار القلب المناسب ، بينما مات ٤٥٠ قبل استكمال فحوصهم ، وكانوا جميعاً يعانون من هبوط شديد بالقلب . وعدد منهم يعاني من درجات خطيرة لعدم انتظام ضربات قلوبهم ، وواحد كان يعاني من ورم بالقلب .

وفي الختام ، يمكن القول بأن عملية نقل القلوب .. قد أثبتت

نجاحا وفعالية في علاج حالات هبوط القلب المتقدم وخاصة إذا تم اختيار الحالات بعناية ، وترجع أسباب عدم التوسع في إجرائها للصعوبات التي تحيط بها وأهمها عمليات الطرد التي تعقبها بالرغم من تطوير العلاج المستعمل في هذا المجال ... ومن الممكن أن يستفيد حوالي ٥٠٠٠ مريض سنويا في محاولة لشفايتهم واستبدال قلوبهم التي لم تعد قادرة على الوفاء بحاجتهم بدرجة تهدد حياتهم وفيما يلي خمسة نماذج لأول خمس حالات أجريت لهم جراحات نقل القلوب :

التاريخ المرضي للمريض لأول خمس حالات أجريت لهم جراحة نقل القلوب

المريض الأول :
رجل أبيض ، عمره ٥٤ عاما ، يشكو من درجة متقدمة جدا من هبوط القلب نتيجة قصور بالشرايين التاجية ، مع جلطات متكررة ، وارتفاع السكر في الدم ، وتقرح بالقدم نتيجة السكر .

أجريت له أول جراحة نقل القلب من إنسان إلى إنسان في العالم ، وذلك في جنوب أفريقيا ، ونجحت العملية ، وبدأ القلب الجديد العمل فور الانتهاء من العملية ، وظل يعمل لمدة ١٨ يوما كاملة مات بعدها المريض متأثرا بالتهاب حاد بالرئتين ... ولم يكن خافيا دور الأدوية المضادة للمناعة في إصابة المريض بالتهاب الرئتين .

المريض الثاني :

رجل أبيض ، عمره ٥٧ عاما ، يشكو من هبوط بالقلب نتيجة قصور بالشرايين التاجية مع جلطات متكررة وذبذبة في الأذنين وجلطات بالرئتين . وأجريت له الجراحة وهو يحتضر تقريبا وبدأ القلب الجديد في العمل عقب الجراحة مباشرة ، وزالت كافة أعراض هبوط القلب . ولقد بدأت أولى علامات الطرد للقلب الجديد بعد ١٨ يوما من الجراحة .. وتم التغلب عليها في اليوم الثلاثين . وتم



دكتور وليام ديفيس والدكتور آلان لانسن بعد إجراء العملية

التدخل بالعلاج ، وأمكن التغلب على التفاعلات المناعية ، وخرج من المستشفى بعد ٧٤ يوما ... وبعد ٨٣ يوما أخرى عادت أعراض الطرد ، وظهرت علامات هبوط القلب الجديد ، وظل بالمستشفى تحت العلاج لمدة ١٢٤ يوما ، إلا أنه ظل يشكو من أعراض هبوط القلب الجديد مع عدم القدرة على المجاهدة ، وظل كذلك ١٣ شهرا ، مات بعدها من هبوط بالقلب .

لقد عاش المريض ٦٢٢ يوما كاملة بالقلب المنقول .. وكانت الظاهرة الملفتة للنظر أنه لم يشك قط من ألم الصدر ، بالرغم من أن الشرايين التاجية كانت كلها ضيقة عند فحصها بعد الوفاة ، ويرجع ذلك إلى أن القلب لم يكن على اتصال بالجهاز العصبي مما يجعله غير حساس للألم .

وعندما سئل المريض قبل وفاته عما إذا كان نادما أو غير راض عن إجراء الجراحة أجاب بأنه سعيد بها ... وكانت الدروس المستفادة من كل مريض تنعكس بالفائدة على الآخرين .

المريض الثالث :

مريض أبيض ، عمره ٥٢ عاما ، كانت قد أجريت له جراحة استبدال الصمام الميترالي منذ ثلاث سنوات ، إلا أنه بدأ يعاني من هبوط شديد بالقلب مع إصابة الصمامات الميترالي والأورطي وثلاثي الشرفات ... ونظرا لتدهور حالة القلب تقرر إجراء استبدال قلبه ... ولقد كان من حظه أن يتلقى قلب سيدة ماتت

من ارتفاع شديد في ضغط الدم في الثلاثينيات من عمرها ، وقام القلب الجديد بوظيفته بكفاءة فور الانتهاء من العملية ونسج الأورطي من المستشفى بعد ٣٨ يوما ... وعاد لعمله دون أية مشكلات متعلقة بالقلب ، وعاد نشاطه حتى إنه تمكن من لعب « مانتش قس » دون أن يتأثر ... وبعد مضي الشهر الثالث عشر بدأ يشكو من أعراض التفاعلات المناعية ، حيث أصيب بالحمى الفيروسية بعد ٣٧٤ يوما من العملية ، ثم ظهرت عليه أعراض زيادة الكورتيزون في الجسم ، ودخل المستشفى مرة أخرى بعد ١٨ شهرا من العملية ، حيث ظهر أنه يعاني من انتشار الشريان الأورطي داخل الصدر نتيجة الإصابة بمرض كرومب التيفود ، وأجريت له جراحة لإزالة هذا الانتفاخ وإزالة جزء من المعدة ، حيث انضغ وجود قرحة بالمعدة تبين أنها مصابة بالتهبة ... وخرج من المستشفى ، إلا أن المنية وافته بعد فترة نتيجة انتشار الورم الخبيث .

وهذا يوضح أن العملية كانت ناجحة بكل المقاييس وأن المشكلات ظهرت نتيجة التفاعلات المناعية من ناحية ، ثم الورم الخبيث بالمعدة من ناحية أخرى .

المريض الرابع :

مريض أبيض ، عمره ٦٣ عاما ، كان يعاني من ضيق بالصمام الأورطي ، وتم إجراء عملية استبدال الصمام ، إلا أنه كان يعاني من هبوط بالقلب . وبالرغم من تحسين حالته وتحروجه من المستشفى لم

تتحسن حالته وزادت درجة هبوط القلب ، وقد استبدل بقلبه قلبا مأخوذا من سيدة سوداء كانت تعاني من قصور الحمل ، ولم تكن حالة قلبها جيدة . وبالرغم من ذلك ، تحسن المريض ، وتمكن من الحركة . والمشي عقب العملية ... إلا أنه أصيب إعياء شديدا بفيروس سبب التهاب الفم والشفة ، ولم يتم التغلب عليه ، وكان سببا في الوفاة .

المريض الخامس :

سيدة سوداء ، عمرها ٣٧ عاما ، كانت تعاني من ضيق بصمام الميترالي وقد تم توسعته وعمرها ٢٣ سنة ، ثم أعيدت التوسعة وعمرها ٢٨ سنة ، ثم استبدل الصمام وعمرها ٣٦ عاما ... إلا أن حالتها لم تتحسن ، بل ساءت ، وتم التفكير في استبدال قلبها . وكان قلبا من رجل أسود ، عمره ٣٣ سنة ، يعاني من ارتفاع في ضغط الدم ، وتحسنت حالتها ومع استعمال الأدوية المضادة للمناعة ظهرت العدوى الفيروسية حول الفم ... وأمكن السيطرة عليها وعاشت لمدة عام ثم ظهرت أعراض فشل الكليتين وضهور العضلات نتيجة هذه الأدوية ... إلى أن توفيت

من هذا التاريخ المرضي لأول خمس حالات تمت الاستفادة ومعرفة أعراض التفاعل ضد القلب الجديد ، وتطورت الأدوية المضادة للتفاعل المناعي . ومع مرور الوقت والسنين تحسنت النتائج وطالت أعمارهم حتى إن أحدهم عاش لأكثر من اثني عشر عاما بعد العملية ... لا شك أن هذه الجراحة هي أسطورة القرن العشرين وسوف تحتاج لسنوات وسنوات حتى تقو نمارها وتصل بها إلى الدرجة المرجوة منها ، ويعيش المرضى بقلوب غيرهم أو قلوب القردة ، وربما قلوب أخرى ، كما قد يعيش رجل وهو يحمل قلب سيدة وقد يعيش أنثى وهي تحمل قلب رجل وسوف يكف العلماء على دراسة التطورات النفسية والجسمانية لدى هؤلاء ...

ولا يتوقف العلم عن العطاء ... ومهما تقدمت العلوم تبقى الآيسة الكريمة « وما أوتيت من العلم إلا قليلا »

رسالة الحياة

وأما الحياة الثانية ، فهي حياة العلم والمعرفة والفهم ، والدراية والحفظ والروية ، والحكمة ، والبحث والاستنباط ، والمسألة والجواب ، وهذه الحياة تستفاد بالتأييد الإلهى ، والاختيار البشرى ، مع النية الحسنة ، والسعى الدائم ، والمحبة النفسية ، واللطفية الروحية ، والرفقة المراجعية .

فأما الحياة الأولى فهي مع الجيلة والفطرة ، وهي صورة الطينة ولذلك وقع فيها الاشتراك من الجميع ، وهذه الحياة هي الهادية لصاحبها إلى نيل الكمال وبلوغ الأمال ، والتفاضل الواقع في هذه بحسب الحظ والاطلاع والسلوك والزَّماع فإن عَرَضَ النقص في سلوك هذه الحياة ، فإن صاحبها يصير شبيهاً بضروب الحيوان التى وصفناها من قبل ، وإن كان أرفع منها في الجواهر ، والسُّنخ ، والعنصر ، والشكل ، والنفس ، وإن استمر صاحب هذه الحياة على أخذ الفوائد المجدية ، واقتباس المعارف المحققة صار شبيهاً بالملائكة الذين يساططهم مركبة على تركيباتهم ، وجسميتهم ملوكة بروحانيتهم ، وكشافتهم مغلوقة بلطافتهم . فعلى هذا إن قيل : إن العالم أحياناً من الخامل ، أى أكثر حياة في هذه الحياة التى فسرنا لم يكن منكراً ولا بعيداً .

وأما الحياة الثالثة فهي حياة العمل الصالح بالرفع والوضع ، والأخذ والعطاء ، والعشرة والصدقة ، والوداعة والرعاية ، وحسن العهد وصدق الوعد ، وهذه الحياة إذا انضمت إلى الحياتين الأوليين كملت الإنسان ، وزادت في قيمته ، وعلت من درجته ، ونالته شرفاً أبدياً ، وعزاً سرمدياً ، وألبسته جلباب البقاء ، وسلكته إلى كنف السعادة ، وخلطته بزمرة الملائكة .

وأما الحياة الرابعة فهي حياة الديانة والسكينة ، وبها ينال صاحبها خير العاجلة ، لأن سربال الدين صاف ، وقفته عالية ، وعقباه مأمولة ، وسريرته ظاهرة ، وعلايته مرضية ، فبالدين يكمل الناقص ، ويزداد الراجح ، وينجو المشقى ويبرأ القليل ، ويرشد الغسوي ، ويستبصر العمى ، ويستدى الضال ، ويستقيم المعوج ، ويدرك الفائت ، ويستبان الغيب ، وتمجيد الدين طويل لا غاية له فيقف عندها ، ولا حد له فيتمى إليه فلذلك نبسط عُذْرنا في الإمساك عنه بعد الدلالة على نصه .

فأما الحياة الخامسة فهي حياة الأخلاق التى من هذبها ، ومن عذب بها ، ونفى خبيثها ، وتحلى بطيبها ، هتو عيشه ، وعيش من يعايشه ، وصفت سريره من الكدر ، وير سعيه في كل ما حلا وأمر ، وإنما أفرزنا الأخلاق من الديانة والسكينة والعمل

وأعود فأقول في شرح أصناف الحياة بمبلغ العلم الذى عندي ، فإذا فرغت منه أضفت إلى مجلته بقرأ شريفة ، بعبارات مألوفة ، على قدر الرسالة فإن تلك أشبه للحال ، وأجذب للفائدة ، وأخس لمادة التكلف ، وأبلغ إلى الغرض المنحو ، وأتى على المراد المقصود ، إن شاء الله تعالى .

أصناف الحياة عشر : ثمانية منعت بها البشر على التفاوت الواقع بين الحى والحى ، كما سنين من بعد ، واثنان مرقبان إلى ما يشكل العلم به إلا في الجملة ، ويتأتى المراد منه إلا مع التسليم ، فالصنف الأول يقال له حياة الحس والحركة . والصنف الثانى يقال له حياة العلم والبصيرة . والصنف الثالث يقال له حياة العمل والكُدح . والصنف الرابع يقال له حياة الخلق والسجية . والصنف الخامس يقال له حياة التدين والسكينة . والصنف السادس يقال له حياة الكمال الأول والصنف السابع يقال له حياة الظن والتوهم ويقال له أيضاً حياة الذكر . والصنف الثامن يقال له حياة الكمال الثانى وهو حب العافية .

فهذه ثمانية أصناف ، ويتدرج فيها الواحد بعد الواحد من البشر بحسب السهام العلوية والمكاسب السفلية والتأهيل الإلهى بالمواهب السابقة ، والتكامل البشرى والمساعى السابقة . والصنفان الآخران أحدهما حياة الملائكة والآخر ما يقال له إن الله عز وجل حى ، وهاتان الحياتان نفتن في أمرهما بالكتابة عنها . لإشكال الكنه فيهما وإلضراب العقل عن تحديدهما وخرج الصدر عن توهمهما وتثليلهما فيك فنقول :

أما الحياة الأولى فهي حياة الإنسان التى بها يحس ويتحسرك ، ويلذ وينعم ، ويشتكى ويسأل ، وهذه مشتركة أعنى أن ضروب الحيوان من فرس وحمار وخنزير وقرود وغير ذلك لها هذه الحياة التى تشتمل على الحس والحركة والقوم إلى الغذاء ، والحاجة إلى البقاء ، وبها يتعلق إلى تحلل المنحل منها ، وبها يتشوق إلى استجلاب أمثاله إليها ، ولا تفاوت في تلك الحياة بين هذه الضروب بل كلها تجتمع في الصفات ، ويقبل بالطبع الأول هذه الحالات ، فلها لا يقال هذا الحى أحياناً من هذا الحى ، وقد يقال زيد أحياناً من عمرو أى أنه أكثر حياة منه : ولعله يقال أيضاً : هذا الحيوان أحياناً من هذا الحيوان ، أى أطول مدة في الحياة ، فأما في نفس الحياة فهي الجنس والنوع والشخص واحد ، فقد بان أن الصنف الأول من أصناف الحياة قد اشترك فيه ، وهذا الاشتراك وقع بالحكمة كالأساس لباقيها ، وكالغرس لكل ما يدخل في حوزتها .

الصالح ، لأن الخلق تابع للخلق بالمضاربة اللفظية ، وهو ينقسم بين ما يزول بالرياضة كل الزوال ، أو يقل بعض الإقلال ، وبين ما يكون صورة للنفس لا يطمع في البراءة منه ، والطهارة عنه ، وقد صنف الحكماء الأولون والآخرين كتباً في الأخلاق وذكروا أعيانها بأسمائها وصفاتها ، وحدودها ورسومها ، ومجملها ومفصلها ، ودلوا على الحسن والقيح منها ، ودعوا إلى التحلى بأحسنها ، والتعزى من أسوأها ، فضربوا لها الأمثال ، وسحبوا عليها ذبول المقال ، فلذلك كفت الإشارة في الجملة إليها دون التفصيل الدال على خلق خلق منها ، ولو ميزنا الأخلاق بالشرح في هذا المكان للزم أيضاً أن نشرح الدين والعمل وجميع ما سلف اللفظ به ، وأتى الذكر عليه .

وأما الحياة السادسة فهي أن نستجمع من جملة الحيات المتقدمة ، لأنه كما رسمنا كل واحدة منها باللفظ الوجيز ، والعبارة الخاصة ، ولكن في هذا المكان على صورة أخرى يحدث لها بالتناظم ، والتلازم والاجتماع والتأليف لم تكن من قبل ، لأن الأشياء المنوثة ، متوزعة مخالفة للأشياء المتقدمة ، وكذلك الأشياء المتباعدة ليست كالأشياء المتلازمة ، وهذا عيان وهو غنى عن البرهان . فمن فاز بهذه الحياة علا شأنه ، وشرف مكانه ، وبلغ إلى فجوة النجاة .

وأما الحياة السابعة فهي حياة الظن ، والتوهم ، أعنى ما يغلب على الإنسان من الذكر والصيت والشهرة بأى وجه كان ، ولذلك قال الأول : إن النساء هو الخلد . ولما شعر الإنسان بالبقاء ، جد في طلبه بكل وجه ، وشام برقه بكل طرف ، وحلم به في كل نعاس ، وتمناه في كل انتباه ، وكل أخذ يتوهم نوعاً غير نوع صاحبه بقدر مزاجه ونقصه وزيادته ، وعقله ورأيه ، وبديته ورويته وعلى هذا وهم الناس . وصاحب هذا الغرض لما غفل عن البقاء الحق ، سعى في كسب الحياة التى كأنها بالذكر والصيت والاشتهار ، كالحياة المألوفة بالحس والحركة ، ومن هذا الضرب طلب الإنسان النسل ، لأنه يتخيل لبقاء النوع شبيهاً لبقائه الشخصى ، ولهذا يقال نسله أى نسل منه ، وسلالته أى سل منه ، ومصاصته أى مص منه ، والفرق بين الحياة والبقاء ، والعيش والدوام ، والثبات والخلد ، والكون والوجود مشهور واضح ، فإن تركنا ذكره ميلاً إلى تخفيف الرسالة جاز ، وإن ههنا الإشارة إليه ساغ ، ونقول في ذلك بعد هذا الشرح عليه ما يتيسر ، وإن كان غير آت على الغاية . أما البقاء فهو أعم من الحياة ، لأننا نقول في الحى باقى ، وفى غير الحى أيضاً نقول : باقى ، والحياة أدخل في الحس لأنها أعلت بالحركة ، والباقى قد يكون بحركة وغير حركة ،

فأما العيش فإنه أشدُّ لطافةً بمادة الحياة ، وكذلك يقال : خرج فلان في طلب المعاش . فأما الحياة فقد كانت قبل هذا الخروج ، ولذلك يقال في الله تعالى حي ولا يقال عاش .

وأما الحياة الثامنة فهي حياة العاقبة ، وهي تُنال بعد المفارقة التي تسمى الموت ويستفظعها الجمهور ، والاجتهاد والسعي ، والكُذْح والدُّوب ، والاعتماد والتجمل والتكلف ، والقيام والقعود ، والعبادة والزهادة ، والتعب والمشقة والقلق ، والسؤال والجواب والاستعانة ، كلها هذه ، وإنما احتيج إلى جميع ما سلف القول فيه من أجلها لأنها الغرض الأوفى وإليها المنتهى ، وهي بالتمثيل شخص وما سواها ظل ، وعين وما عداها أثر ، ويقظة وما قبلها حلم ، وإنما كان كدح الفلاسفة اليونانيين والإلهيين والطبيين والمتقدمين والمتأخرين . . . بهذه الحياة الجامعة بين السرور والبقاء السرمدي في حظيرة القدس ومبرك الأنس ، حيث لا يتعدى مطلوب ، ولا يُفقد محبوب ، حيث الطمأنينة والروحانية عند ربوة ذات قرار ومعين ، وحيث لا عبارة لنا عن كنهه لأنه بلد لا عهد لنا به ، ولا ألفة بيننا وبين شكله ، وإنما شعرنا بهذا كله بنور إلهي سرى إلينا فشاغ فينا ، ووجدناه يقينا لا ريب فيه ، وشهدناه عياناً لا برؤية به ، والعيان العقلي فوق القياس الحسي ، لأن العقل مولى والحس عبد ، وشهادة المولى مقدمة على شهادة العبد ، فلذلك عرفنا أنفسنا جُهدنا وطاقنا عن كل أصفر وأحمر ، وعن كل حلو وحامض ، وعن كل لين وناعم ، وعن كل زبرج رائق وفاخر فائق . وفي الجملة عن كل ما أوثق القيد ، وأوثق النفس ، وأوقع الدين ، وبالع في اجتلاب الهلكة ، نعم ورفعنا قرناء السوء من داخل وخارج رغبة في تلك الحياة ، وشوقاً إلى هذا الملكوت ، ووجدنا هذه الغبطة ، وطرباً إلى هذا النسيم ، وشقاً للجب على هذه النعمة ، تدرجاً إلى هذه العاقبة . ولعمري إن من سافر إلى بلد العدل والأمن والخصب ، مر في طريقه على كل مشقة وقلة أعوان وجذب ، وما هذا والله بالصعب ولا بالشديد ، مع هذا العمر القصير ، والعيش العسير ، والعوارض المؤذية ، والشدائد المعترضة والأفات المترددة . نسأل الله الذي بيده ملكوت كل شيء . أن يحوّلنا من هذا العناء المحشوّ بالعناء بعد العناء ، إلى ذلك الجنوار المكنون بالقرار بتيسير وتسهيل ، ورضى قلب ، وتسليم نفس ، ورقة بال ، وفؤاد مجيد قريب محبوب .

فهذا شرح أصناف الحياة الثمانية على ما جادت القريحة ، وساعدت العبارة عليه ، فأما الحياتان الباقيتان اللتان إحداهما للملائكة ، والأخرى التي بها يقال لله تعالى جده حي ، فليست من الأصناف التي يُلجّج الوهم في كنهها ، أو يُلْمُ النطق بحقيقتها ، ونعوتها لم تقع إلينا جملة في عرض التسليم والتعظيم ، وكم من جملة نسبا التفصيل عنها ، وكم من تفصيل وقف عن جلته البيان ، ولهذا حسن أن نسلو عن كل فائت من تلك المعان ، ونتعلل بما وضّح لنا في هذا المكان ، ولا نتكلف ركوب البحر بلا سفينة صحيحة ، ولا آلة حاضرة ، ولا ملاح ماهر . ●

أفلاطون

من التراث العربي

المأدبة

هذه فقرات مختارة من محاوراة لأفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) كتبها سنة ٣٨٥ ق . م ، وهي محاوراة المأدبة التي أودع فيها خلاصة مذهبه في الحب ، وهي أقل المحاورات صعوبة من الناحية الفلسفية ، لتغلب أفلاطون الشاعر فيها على أفلاطون الفيلسوف .
والجزء الذي سوف نورد هنا هو ما ذكره « أفلاطون » على لسان « أجاثون » الشاعر التراجييدي الذي أقام هذه المأدبة في بيته .

الموجودات ، إنه يحيا في أرواح الناس وقلوبهم . وهو لا يسكن الأرواح كافة لأنه إذا وجد غلظة فيها نفر منها وابتعد عنها . فهو لا يطيب له العيش والمقام إلا حيث يجد اللين والركة والدعة والخضوع ، وهو إذ يجد هذا لا يلتصق بقدميه وحسب بل بوجوده كله ، ويلزم من هذا أن لا حد لرقته ، ولا نهاية لطفه .

والحب ، إلى حدائته ورقته ، وديع لين الجانب ، فلو أنه كان فظاً غليظاً تراه يستطيع أن يأتلف مع كل شيء ، رشيقياً خفيفاً في التسلل إلى النفوس والانسلاسل منها . أما عن لطافة حسه ولين جانبه ، ووداعة خلقه فلا أحد ينكر عليه ذلك ، إذ الفظاظة والغلظة غريبتان عن الحب كل الغرابة . فالحب لطيف وديع متناسب الأجزاء ، ويكشف لنا ذلك حسن صورته ، وجمال شكله ولطف تركيبه ، وآية ذلك أنه لا يحيا إلا بين الزهور ولا يقيم في مكان أو جسم وروح إلا جعله مزدهياً يافعا ، وحيثما يجد مكانا يفوح بعبير الأزهار يقيم ولا يريم .

وإن كنت أغفلت بعض الأشياء فحسبي ما قلت لتصوير جمال ذلك الإله ، وأنتقل إلى الكلام عن فضله وخيريته ، وأقول يكفي للإبانة عن هذا فيه أن الحب لا يضر ولا يضر سواه في اتصاله بالآلهة أو بالبشر ، وإذا امتنع عن دفع العنف بالعنف فذلك لأن العنف لا يمكن أن يُلْس الحب . وإذا ما نشط فلا يلجأ إلى العنف ، لأن كل امرئ مستعد لأن يطيع الحب في كل ما يأمربه ويحبب إليه . وإذا ما أذعن الجميع وتم الاتفاق والتراضي ساد العدل على نحو ما تأمر به القوانين وهي سيدة المجتمع .

هذا ، والحب يتحل بالعدة وضبط النفس ، وضبط النفس هي القدرة على كبح اللذات والرغبات ، وليس ثمة ما هو أقوى من الحب فإذا كانت اللذات أضعف منه لزم أن يكون الحب هو السيد الأمر المطاع ، وأن تكون اللذات هي التي تخضع وتخضع ، وما دام الحب سيد اللذات والرغبات معاً فلا بد أن يتحل بالعفة وضبط النفس وكبح جماحها .

أما عن شجاعته فالحب تفوق على مارس إله الحرب ، فلم يكن مارس هو الذي أسر الحب ، بل الحب هو الذي أسر مارس ، وهو حب فرديت كما

أريد أولاً أن أحدد المبادئ التي أتبعها في حديثي ثم أسوق حديثي ذاته ، فإنني أرى أن من قبل عنا بالسعادة التي يصيبها الإنسان بفضل الإله الذي يسبغ عليهم الخير الكثير ، ولم يجدوا الحب نفسه ، فأحد منهم لم يذكر لنا أي جنس من الكائنات هو ذلك الإله ، مع أن النهج الصحيح في نظم المدائح هو أن نتبين طبيعة الممدوح ثم نتكلم عن آثاره النافعة ، ذلك هو النهج الصحيح لتمجيد الحب ، نصف أولاً طبيعته ثم نتقل إلى الكلام عن آثاره وهباته - وأقول إن الحب هو أسعد الآلهة . وإن كانت جميعها سعيدة (إن جاز لي أن أقول هذا دون أن أثير غير الساء) وهو أيضاً أجمل الآلهة وخير الآلهة ، وهو أجملها للاعتبارات التالية : هو أولاً يا فيدرس أصغر الآلهة ، والحب يقيم الدليل على هذا بفراره من الشيخوخة ، فمن شأن الحب أنه يغض الشيخوخة أو هو على الأقل لا يصحب الشيخوخة زمناً طويلاً . وهو ينفق عمره كله في صحبة الشباب ، والمثل القديم يقول والطيور على أشكالها تقع . وإن أوافق فيدرس على كل ما قاله فيما عدا قوله بكبر الحب أو قدمه . فهو على العكس أصغر الآلهة ، ولا يزال في نضارة العمر وريعان الشباب ، وما يرويه هيزيود وبارمنيدس عما حدث في السماء من فوضى واضطراب إنما ينبغي أن ينسب إلى الضرورة لا إلى الحب ، هذا لو صدقت روايتهم ، ولا يمكن أن يقع بين الآلهة شيء من أعمال العنف أو التعذيب لو كان الحب قديماً بينهم ولو كان معهم لحل السلام محل الخصام ، ولربط بينهم بأواصر الصداقة كما هو شأنهم منذ أن حل الحب بينهم .

الحب إذن صغير ، وهو أيضاً مرفه الحس ، رقيق الشعور لا يجهل الشدة ، ولا يطبق المكروه ، ونحتاج إلى هوميروس آخر ليصور لنا مدى رقة الإله ولطفه . ولقد وصف هوميروس الشيع لا بالإلوهية وحسب ، بل وبالركة أيضاً فلها على ما يقول قدسان رقيقتان خفيفتان فهو يقول :

وقدماهما رقيقتان فلا تظا بهما
الأرض ، بل تخطو بخفة على هام البشر
وعندى أنه صور بركة رقة الآلهة ، ويمكن استخدام كلامه في تصوير رقة الحب ، وهو لا يطأ الأرض ولا حتى هام البشر ، بل يحيا ويتنقل في أرق

د. محمود فهمي حجازي

جميع اللغة العربية : القاهرة
أهم مؤتمرات العمل اللغوي
التاريخي في الدول العربية .



إنه مؤسسة علمية وطنية ذات
أبعاد قومية ومشاركة عالمية ، هي أول مجمع
لغوي في العالم يضم إلى جانب أبناء البلاد
أعضاء من خارجها . واستمر هذا الأمر منذ
إنشاء المجمع ١٩٦٥ حتى اليوم ، وعندما
يقدّم المؤتمر السنوي للمجمع يلتحق الأعضاء
المصريون مع الأعضاء من الدول العربية
الأخرى مع العلماء السليبين يتعاونون معهم
المجمع من أبناء الدول الأوروبية . ويعقد
حاليا بالقاهرة المؤتمر السنوي لجميع اللغات
العربية .

هدف المجمع بحث القضايا اللغوية من
أجل تلبية المتطلبات المعاصرة . وهو هدف
مشترك في كل أعمال المجامع اللغوية
العربية . أقدمها مجمع دمشق ، ومنها مجمع
بغداد ، وأحدثها مجمع عمان ، وبين هذه
المجامع تعاون وتكامل وإن أدى العمل في
قنوات متوازية إلى قرارات جزئية متنوعة .
وقد قامت هذه المجامع من أجل النهوض
باللغة العربية لتصبح لغة التعبير في
الدراسات الإنسانية وفي كل المجالات
العلمية والطبية والفلسفية ، وذلك في
مواجهة التيارات التي كانت تحاول منذ أواخر
القرن الماضي عزلة اللغة العربية عن أن
تكون لغة العلم في الحضارة المعاصرة .
وهناك دعوات كثيرة منذ ١٨٨١ في الدوريات
العربية في مصر والشام تقترح إنشاء مجمع
لغوي أو أكاديمية عربية . ونشأت مجامع
صغيرة لبحث قضايا محدودة ، قبل أن يقوم
مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

يضم المجمع عدداً من مجموعات العمل
المتخصصة تقوم بمهام محددة . تقوم لجان
المصطلحات بوضع المصطلحات المناسبة في
كل فروع المعرفة . إنها لجان كثيرة تغطي كل
المجالات ، تعمل بخبرة الأعضاء والخبراء ،
وكلهم من المتخصصين في الفروع العلمية
واللغوية . وقد صدرت حتى الآن عن لجان
المصطلحات سلسلة من المطبوعات السنوية
والتخصصية ، بلغ عددها نحو أربعين
مجلداً . اعتمدت هذه المصطلحات على
التراث العربي من جانب وعلى الاستخدام
عند المتخصصين من الجانب الآخر ، مع
بحث كل مصطلح من الجوانب التخصصية
واللغوية وإقرار المصطلح الأكثر دقة عند
تعدد الاقتراحات . ويعد هذا الجانب مما يمتاز
به مجمع القاهرة .

أهتم مجمع اللغة العربية منذ إنشائه
بإصدار مجلة من المجلات ذات طابع علمي
الآن المجمع الراسخ والمجمع الوحيد ومنهجه
ألفاظ القرآن الكريم ، إلى جانب العمل
المستمر في المجمع الكبير . أصدر المجمع
الوسيط لتلبية حاجة جمهور المثقفين إلى مجمع
يقوم في قراءة التراث العربي والنصوص
المعاصرة ، ويؤيد إلى الاستعانة بالمصنفين
والضبط الدقيق للمصنفات . وإذا كانت
الدعوة إلى جعل هذا المجمع عن طريق مجمع
لغوي قد ظهرت عند كتاب كثيرين في كل
الأنظار العربية منذ أواخر القرن الماضي ،
فصان العمل لم يتم إلا في مصر . المجمع
الوسيط هو أول مجمع عربي لم يؤلفه مؤلف
واحد ، وقد اشترك في إعداده ومراجعته
ومثليه عدد كبير من أعضاء المجمع ، فصار
بهذا أهم المجمع العربية المؤلفة لجمهور
المثقفين .

المجمع الوحيد عمل آخر جدير بالتقدير ،
إنه مؤلف للتلاميذ . وينبغي أن يكون مع كل
تلميذ في مصر وفي الدول العربية الأخرى
نسخة منه ، كما تفعل بعض الدول مع
تلاميذها بتسليمهم معها صغيراً . وهذا
العمل قابل - أيضاً - للنمو الدائم ، وهذه
طبيعة الأعمال المجمعية المعاصرة في العالم
كله ، فمع كل طبعة تدخل تعديلات ليصبح
المجمع أكثر ارتباطاً بالاحتياجات المتغيرة
للمثقفين .

ينظر المجمع في قضايا لغوية بهدف وضع
الأصول السامية التي تعين في وضع
المصطلحات العلمية والفاظ الحضارة
وتوضح في الوقت نفسه الامكانيات التي
تتيحها العربية . ولهذا تنظر لجنة أصول اللغة
ولجنة الأساليب في موضوعات صرفية
ونحوية وتركيبية وإملائية بهدف وضع
القواعد الميسرة لاستخدام العربية في التعبير
عن الحضارة الحديثة . وهذا الهدف التطبيقي
واضح في قرارات المجمع ، فلا يجهل أن
يكون بصرياً أو كوفياً بل يجهل أن يكون عربياً
وأن تفتح قراراته آفاق التعبير الصحيح باللغة
العربية عن العلوم والحضارة المعاصرة .
وكان للمجمع دور كبير في قضايا تيسير
الكتابة العربية من أجل الطباعة والتعليم ،
كما أسهم في موضوع تيسير النحو العربي .

إن التعريف بعمل مجمع اللغة العربية
بالقاهرة يتطلب في المقام الأول الإفادة الجادة
من عمل هذه المؤسسة المتخصصة التي يمكن
أن يكون لها دور أكبر في إطار خطة لغوية
شاملة للنهوض باللغة العربية ، إذا كنا
نريد لغة للعلم والتعليم والإدارة والقانون
والإعلام ، كما هي حال اللغات القومية في
دول العالم الراقية .

تروي الأساطير ، والأسر متفوق على الأسير ، وأسر
أشجع الكائنات لابد أن يكون أشجع الكائنات
قاطبة .

حسبي ما قلت عما يتحلى به الإله من عفة وشجاعة
واستقامة خلق ، فلأنه عن حكمته وسأجهده أن أوفيها
حقها من الإشادة والتبويه ، وإذا ما أثرت مهنتي كما أثر
أريستوماخوس مهنته فأقول إن الحب شاعر ، ويستطيع
أن يلهم الناس الشعر ، وكل من مسه الحب بيده أصبح
شاعراً حتى لو لم يكن قد نظم بيتاً واحداً من الشعر من
قبل . ويكفي هذا دليلاً على أن الحب مبرز في كل فن
من الفنون ، قادر على الخلق والإبداع ؛ إذ كيف
يستطيع من لا يملك فناً أن يلقنه غيره ، ولا ينكر أحد
خلق الكائنات ، وإبداع المخلوقات إنما هو أثر من آثار
حكمته ، فمنه كل حي صدر وبه كل حي ينمو
ويزدهر . وهروب الحرف جميعها فمن تتلمذ له سمعت
إليه الشهرة ، أما الذي يظل بمنأى عنه فلا يزال مغموراً
خاملاً . ولقد اكتشف أبولو بإرشاد الحب فنون الرماية
والطب والعزفة حتى ليحق أن نسميه تلميذ الحب ،
شأنه في ذلك شأن العرائس في الشعر ، وهيفستوس في
الحداثة وأثينا في النسيج ، وزيوس في حكم الآلهة
والبشر . وكان مولد الحب ؛ حب الجمال ، فلا يمكن
أن ينسب الحب إلى القبيح ، كان مولده إيداناً بزوال
الشقاء والألم من بين الآلهة إذ كانت السماء مسرحاً
لأحداث فظيعة ، فكما قلنا من قبل كانت الضرورة
العمياء هي المسيطرة ، ولكن ما إن ولد ذلك الإله حتى
منح حب الجمال الخير والبركات للآلهة والناس
أجمعين .

وعندي يا فيدروس أن الحب في ذاته بارع الجمال
فاتح الخير وهو علة الجمال والخير في غيره ، وأحسن أني
ألمت أن أنظم هذه الفكرة شعراً فأقول إن الحب هو
الذي يخلق :

السلام بين الناس ، والسكينة للبحر
وهودوء للريح الهوجاء ، ونهاية لمتاعبنا

والحب هو الذي يزيل ما في النفوس من وحشة ،
ويغمم القلوب بالألفة والصداقة ، وهو الذي جمع
شملنا ، وهو الذي يهيئ على الأعياد وحفلات الرقص
وتقديم القرابين ، هو الذي يجلب السرور ويزيح
الهموم . ويمنح ما يمنح فرحاً مرحاً ، سرير الجواب
حاضر البديهة لا حد لطيبته ، ولا نهاية لكرمه ، الآلهة
معجبون به ، والناس يصبون إليه ، وهو كنز لمن يسعده
الخط بامتلاكه ، وهو منبع الرقة والكرامة ، ومصدر
الشوق والرغبة ، حريص على إسعاد خيار الناس ، غير
مبال لما يصيب شرارهم . هو في العمل خير مرشد ،
وعند الخوف خير منقذ ، وفي الرغبة خير صديق ، وفي
الحديث خير مؤنس وملهم . واضع النظام في السماء
وعلى الأرض ، أجل المغنين وأفضلهم يغري كل إنسان
أن يتغنى في مدحه . ونجده دائماً يسحر أبواب الآلهة
والناس جميعاً .

هذا حديثي يا فيدروس ، مزيج رقيق من الخفة
والوقار أرفعه إلى الإله واجعله وساماً أرصع به صدره .

الخيز

للكاتب الألماني فولفجانج بورشرت ترجمة د. منى نويشى



متبرد فوق هذا البلاط . تطلع إلى النافذة : « نعم ، لا بد أن هذا كان بالخارج . اعتقد أنه هنا » .

رفعت يدها إلى مفتاح النور . قالت لنفسها : لا بد أن أطفىء النور الآن وإلا ظلمت أنظر إلى الطبق . لا يجب أن أنظر إليه . « تعال يارجل » . قالت هذا وأطفأت النور . « كان هذا في الخارج . مواسير المطر تحبب دائما في الحائط عندما تهب الرياح . هي المواسير بالتأكيد . إنها تصدر صوتا مستمرا أثناء العاصفة » . أخذ الاثنان يتخبطان في الممر المظلم إلى خنجره النوم . انزلت أقدامهما الحافية على الأرض . قال : « إنها الرياح . هبت طول الليل » ولما رقدوا في الفراش قالت : نعم . كانت الرياح تهب طول الليل . هي المواسير بالتأكيد . ظنت أن هناك شيئا في المطبخ . كانت هي المواسير . قال هذا وكأنه أخذ يغيب في النوم . ولكنها لاحظت رنة صوته الزائفة عندما يكذب . « الجو بارد » . قالت هذا وهي تتأهب ، « سأنكمش تحت اللحاف . تصبح على خير » .

أجابها : « نعم . الجو بارد جدا » ثم ساد الهدوء . وبعد لحظات سمعت صوته وهو يمضغ ببطء واحتراس . تعمدت أن تتنفس بعمق حتى لا يلاحظ أنها لا تزال مستيقظة . ولكن صوت المضغ كان منتظما بحيث جلب إليها النوم .

عندما رجع في المساء التالى إلى البيت ، قدمت له أربع قطع من الخبز ولم يكن قبل ذلك يأكل أكثر من ثلاث . « تستطيع أن تأكل أربعاً » . قالت هذا وابتعدت عن المصباح . « اننى لا أحمل هذا الخبز . فلأأكل واحدة زيادة . إنى لا أحمله » لاحظت كيف انحني على الطبق . لم يرفع رأسه إليها . أحست في هذه اللحظة نحوه بالإشفاق . « لا يمكن أن تكفى بقطعتين » . قال هذا وهو منحني على الطبق . « بالطبع » . إنى لا أحمل الخبز في الليل . كل يارجل . كل » . بعد لحظة كانت تجلس معه إلى المائدة ، تحت المصباح .

فجأة استيقظت من النوم . كانت الساعة تمام الثانية والنصف . سألت نفسها لماذا استيقظت ؟ . آه . . . تعثر أحد في كرسي المطبخ . أخذت تصيخ السمع في اتجاه المطبخ . هدوء . هدوء . هدوء تام . وعندما تحسست يدها السرير ، وجدته خاليا . كان هذا هو سبب السكون الشامل : لقد افتقدت أنفاسه . نهضت من الفراش وأخذت تتخبط في المسكن المظلم إلى المطبخ . وفي المطبخ تلاقيا . كانت الساعة الثانية والنصف . رأت شيئا أبيض بجوار النملية . فتحت النور . وقفا بشباب النوم أمام بعضهما . بالليل في الثانية والنصف . في المطبخ . كان طبق الخبز فوق المنضدة . رأت أنه قطع خبزاً . كانت السكين لا تزال بجانب الطبق . وفوق المفرش كانت بقايا الخبز متناثرة . عندما يذهبان للنوم في المساء كانت دائما تنظف المفرش . كل مساء . ولكن قطع الخبز كانت الآن فوق المفرش والسكين . أحست برودة البلاط تسرى في جسدها . أبعدت نظرها عن الطبق . قال وهو ينظر حوله في المطبخ « ظننت أن هناك أحداً » .

أجابته : « أنا أيضا سمعت شيئا » اكتشفت أنه يبدو عجوزاً في ثياب النوم . عجوزاً كما كان : ثلاثة وستون سنة . بالنهار كان يبدو أحيانا أصغر سنا . قال لنفسه : هي أيضا تبدو كبيرة في السن . في ثياب النوم تبدو عجوزاً . ولكن ربما كان الشعر هو السبب . الشعر دائما هو الذى يجعل النساء تبدو في الليل أكبر سنا . « كان يجب أن ترتدى حذاءً ، حافى القدمين هكذا فوق البلاط البارد ؟ ستمرض » .

لم تنظر إليه لأنها لم تتحمل أن يكذب . . أن يكذب بعد تسع وثلاثين سنة من زواجهما . « ظننت أن هناك شيئا » قالها مرة أخرى وهو ينظر تائها من ركن لآخر قالت : أنا أيضا سمعت شيئا . ولكن لم يكن هناك شيء . رفعت الطبق من على المنضدة ونظفت المفرش من بقايا الخبز . ردد كالصدى : لا . لم يكن هناك شيء . أسعفته قائلة : تعال . كان هذا في الخارج . تعال إلى السرير

مهرجان المائة ليلة

حسن عطية

حدث ثقافى فنى هام يجرى الآن على مسرح السامر . إن مهرجان المائة ليلة الذى تنظمه الثقافة الجماهيرية ، حيث يقدم على خشبة هذا المسرح عرض مسرحى جديد كل ليلتين . يقدمه هذا الفريق المسرحى أو ذاك القادم مع مياه النيل من أسوان ، أو من بين رمال سيناء ، أو من مدينة تقع على ساحل البحر الأبيض ، أو قرية صغيرة تقع في أحضان النجيل على ضفة النيل المعطاء ، أو حتى على خافة الصحراء . وفي طريق عودته إلى موطنه الأصلي يقدم الفريق عرضه في مدينة أو قرية أخرى . هذا تقليد رائع وتجربة جادة . وقد تكون لنا ملاحظات وملاحظات بل قد نرى أنه من الأفضل إقامة هذا المهرجان في العام القادم - مثلاً - بالمدينة أو القرية الفائزة في المسابقة تكريماً لها . وعملاً على أن تكون أقاليمنا مناطق جذب - لا طرد - حضارى وسكانى مما قد يساعد على حل بعض مشاكل عاصمتنا المتعبة . نقول إنه بغض النظر عن هذه الملاحظات أو تلك الأحلام التى لم تتحقق بعد ، فعلينا أن نتابع هذه التجربة بكل عناية وحرص . إذ تمثل أملاً واعداء في دنيا المسرح يشرق علينا مع مطلع عام ١٩٨٥ . ولا يسع « القاهرة » إلا أن تفتح صدر صفحاتها لكل رأى صادق وبناء حول هذه التجربة .

« القاهرة »

حول مهرجان الفرق الإقليمية - القومية

فرقة الشرقية القومية . « رحلة إلى الملك » ، للويس بقطر ، وقدمتها فرقة سوهاج القومية ، و « اليهودى الثاثة » ، ليسرى الجندي ، وقدمتها فرقة بورسعيد القومية . . . واستهدفت الخمسة عروض الباقية تقديم المسرح الشعبى - سواء بالاعتماد على الحكايات والسير الشعبية ، أو بانتهاج أساليب الفرجة الشعبية ، وهى : « منين أجيب ناس » لنجيب سرور ، قدمتها فرقة المنصورة القومية . و « يا عنتر » ، ليسرى الجندي - أسبوط القومية ، و « سيرة شحاته سى اليزل » لسمر عبد الباقي - القليوبية القومية ، و « أدهم الشرقاوى » لنيل فاضل اسوان القومية ، وأخيراً « دقى يا مزيكا » لمجدى الجلال - بنى سويف القومية .

ويقع كل من العرضين المعتمدين على نصين أجنيين في المسافة الواقعة بين الطموح بكل رحابته وبين التطبيق بكل إمكاناته من جهة ، وأيضاً بين ما يحمل به مسرح الثقافة الجماهيرية في ظرفه الحضارى من آمال قاهرية التكوين في جذرها ، وبين الجمهور المستهدف من أقاليم مصر المترامية ، فالثقافة الجماهيرية كجهاز وكمفهوم تستهدف في الأساس التعامل مع الجماهير الشعبية في مدن وقرى الوطن ، بكل ثقافة هذه الجماهير الشعبية ، عميقة الجذور ، آنية الممارسة ، وبكل ما تحمله هذه الثقافة الشعبية من قيم إيجابية مطلوب تدعيمها ، وقيم سلبية مطلوب التوعية بها لإزالتها ، ومن ثم : فالثقافة الجماهيرية هى ثقافة الجماهير ، وليست ثقافة الأقلية ، سواء كانت هذه الأقلية نخبة مثقفة ثقافة عالية - غربية في الأساس - تتطلب أشكالاً فنية (راقية) ، أو كانت أقلية بلا ثقافة وبلا وجدان جمعى ، وطفحت على السطح بحكم متغيرات المجتمع الأخيرة ، وتتطلب أشكالاً فنية (هابطة) ، فكل من هاتين الأقليتين تحتاج لفنون

وأكثر تعبيراً عن الروح الإقليمية المنطلقة منها ، والتى يعبر عنها إدارياً بالمحافظة ، وأعمق تمثيلاً في ذات الوقت عن مسرح الثقافة الجماهيرية المعبر عن الهوية المصرية المتميزة .

اعتمدت العروض العشرة التى قدمتها الفرق القومية على نصين أجنيين هما : « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » ، للإسباني أنطونيو بويرو وبايخو ، وقدمتها فرقة الإسكندرية القومية باسم (سقوط الأتمة) ، ونص « ١٤ يوليو » للفرنسى رومان رولان ، وقدمتها فرقة كفر الشيخ القومية . إلى جانب ثمانية نصوص مصرية ، دار ثلاثة منها حول قضايا كلية عامة في أطر درامية كلاسيكية أو تسجيلية ، وهى : « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم ، وقدمتها

قضية
(الجمهور)
في
مسرح الثقافة
(الجماهيرية)

انطلاقاً من العبء الحضارى المحمل به مسرح الثقافة الجماهيرية ، بدأ التصادم بين آمال الحركة النقدية والجماهيرية ، وبين طموحات الحركة المسرحية والإدارية ، كل منهما يطلب من الآخر ما لا يقدر على فعله وإنجازه كاملاً ، وقد كشف مهرجان الفرق القومية الأخير هذا بعروضه ومناقشاته الحادة في الندوات المقامة عقب كل عرض ، عن ذلك التصادم بين (آمال) النقاد والجماهير ، و (قدرات) المبدعين ، والذي يكشف بدوره عن الأهمية الهائلة التى يلعبها هذا المسرح الجماهيرى على ساحة الإبداع المصرى بعدد فرقته المقتررب من الثمانين فرقة ، إذ تقدم هذه الفرق سنوياً نحو ١٤٠ عرضاً مسرحياً ، تتواجد على خريطة مصر من أقصى صعيد الوادى إلى سيناء ومرسى مطروح شمالاً ، متخللة قرى وكفور مصر ، لاعبة بتواجدها الفنى كوسيلة من وسائل الانصال الجمعى المعتمدة على التحاور ، وجوداً فكرياً وإعياً ، تشارك فيه الجماهير بتواجدها الحى معه في قبوله أو رفضه ، والتفاعل مع ما يطرحه من قضايا بشكل مباشر ، بعيداً عن المتلقى السلبي لما تقدمه ومسائل الاتصال الجماهيرى الأخرى من إذاعة وصحافة وسينما وتلفزيون .

ومن ثم فإن المسرح بما يحمله من خصيصة اللقاء الحى بجماهيره ، يعنى دائماً ، أو عليه أن يعنى دائماً ، نوعية هذه الجماهير التى يخاطبها ، ويتحرك نحوها وبها . . . وتشكل هذه القضية . (الوعى بالجمهور المستهدف) أولى القضايا التى علينا أن نناقشها ، ونحن نستعرض معاً ما قدمته الفرق الإقليمية - القومية في مهرجانها للعام الثانى ، بعد أن قدمت أول عروض العام الماضى على أثر تشكيلها كفرق شبه محترفة وأكثر نضجاً من فرق قصور وبيوت الثقافة ،



على التوافق النفس بين حياته اليومية مع زوجته «مارى» وابنه وأمه وماتتطلبه تلك الحياة من ضرورة تحقيق الأسان الإنسان لهم ، ويسين عمله في إدارة المخابرات العامة ، وما تتطلبه منه كضابط ناجح في تحطيم كل ما هو إنسان لدى القوى الشعبية المناوئة للنظام الحاكم الذى يعمل في جهازه ويدافع عنه ، ويدفعه في طريق التدمير الإنسان إلى درجة تحطيم رجولة أحد الثوار ، فيقع «دانييل» في الاضطراب النفسى ، ويضع ذاته محل الناصر المحطم ، فيعجز نفسيا عن تأدية حقوق زوجته الشرعية ، مما يدفعها للتساؤل ، الذى ينقلها إلى الشك ، وبخاصة أن الناصر المحطمة رجولته «مارى» هو زوج تلميذتها وصديقتها «لوئيللا» ، التى تقوم بدور الكاشف لها عن حقيقة حياة الدمية التى عاشتها مع زوجها ، وحقيقة القناع الذى يرتديه ، فتقذف أمامها بكتاب عن التعذيب فى التاريخ ، لتعرف الماضى جنباً إلى جنب ادراكها للحاضر المدنس بجرم الزوج ، المدفوع هو الآخر إلى أتون التعذيب بفعل «باولوس» عشيق أمه السابق ، ورئيس شعبة الاستخبارات ، والمتقم من أب «دانييل» الذى استطاع أن يحصل يوماً على عشيقته ، ثم مات تاركاً ابنه دمية هو الآخر فى يد «باولوس» يصنع بها ما يحقق له الانتقام الدنى .

هكذا يصبح الجميع دمي ترتدى أقنعة إنسانية زائفة ، فى يد الجهل والانتقام وأنظمة الجلد

لأرض الواقع ، وقدرته على الكشف عن قوانينه ، وسيلة هامة لدفع الجماهير لتغيير واقعها هذا إلى ذلك الأفضل المشود لها ، وإلا فسيظل المسرح بوجه عام ، والمسرح الجماهيرى بوجه خاص مجرد حلية تجميلية على صدر الواقع ، يلمع دون أن يفيد ، ويفضل نزعه وغيباه عن حضوره البراق الكاذب .

اختارت فرقة الإسكندرية القومية ، أو وافقت على تقديم نص الكاتب المعاصر بايخو «القصة المزدوجة» للدكتور بالى» ذات الفكر الإنسان الرافض لأية محاولة لانتهاك حرية وكرامة الإنسان ، تحت اسم الضرورة أو المحافظة على الأنظمة القائمة ، فالمرحبة تقدم لنا ذلك الصراع المأسوى الأزل بين الحرية واللاحرية ، بين الشعب الرافض للقيود ، والأنظمة الساعية بكافة أساليب التعذيب لكبت الحرية وشل إرادة الشعب ، فلماذا كان بايخو قد استوحى بعض ملامح ذلك الصراع ، وتجسيدهاته المادية من واقع المجتمع الإنسانى فى عهد فرانكو ، فإنه قد استطاع أن يرتفع بها إلى مصاف العرض الإنسان الأشمل ، سواء عن طريق الاعتماد على التفسير النفسى لمأساة بطله وعالمه الدرامى ، أو عن طريق ذلك البناء الدرامى التجريبي الخاص الذى قدم من خلاله أحداث مسرحيته ، فبطله «دانييل» يصاب بالعجز الجنسي ، بسبب عدم قدرته

نرضى أفوائها الخاصة ، لتتجه الأولى إلى مسرح الطفلية بحثاً عن مغنيته الصلحاء ، وتتجه الأخرى إلى مسرح محمد صبحى مشاركة لغيبه فى درسه . . . ومقابل هذه الأقلية ، أو الأقليات الاجتماعية ومتطلباتها ، هناك دائماً الجماهير الشعبية ذات التواجد الأوسع والمشكلة اجتماعياً من الفلاحين والعمال الصناعيين والطلبة والموظفين والشرائح الدنيا فى الطبقة المتوسطة بوجه عام ، بكل هموم هؤلاء جميعاً واحتياجاتهم وقدراتهم المالية ، وأماهم فى التعبير فنياً عن أنفسهم ، والسعى للرقى العلمى والفكرى والاجتماعى المشروع ، والنهل من كافة أشكال التعبير الفنى الجمالى التى تختص بها بقية الطبقات الاجتماعية الأخرى ، فمن حق تلك الجماهير الشعبية أن تستمتع بكافة الأشكال الفنية ، بشرط ألا يتعالى أحد عليها ، وبشرط أن تخضع تلك الأشكال الفنية الراقية لمفهومها الخاص للفن ، فتصبح الفنون الراقية جزءاً من الفن الشعبى ، مذاباً فيه بإرادة الجماهير ، ممبراً عن وجدانها الجمعى ، وبالتالي ترتقى فى زمن التقدم ، دون انعزال عن هويتها ، مستخدمة المسرح هنا كوسيلة تعبير راقية عن كل طموحاتها فى التغيير إلى ما هو أفضل ، فيصبح المسرح معها أداة للكشف عن القبح المستترى فى الواقع ، وعن الخلل السائد ، دافعاً مشاهده إلى إعادة النظر فيما يعيشه ، من أجل إدراك ما يجب أن يفعله . يصبح المسرح بلامسته

١٧٨٩ ، والمؤلف يعالج هذه الواقعة التاريخية من منظوره الفكري غير الثوري ، والذي يرى في حركة جماهير الثورة ، حركة غوغائية لجماهير غبية مندفعة بلا تخطيط أو نظرية تحكمها ، بل إنه يقدم سقوط الباستيل ليس على أنه استيلاء من الشعب عليه ، وإنما هو تسليم من بعض حراسه ، مما يضعف من قيمة التحرك الجماهيري ذاته .

والكاتب يقدم لنا أحداث مسرحيته في إطار الواقعية التاريخية ، التي تعتمد على التحرك الزمني المتتابع إلى الأمام ، والتغير في الأماكن بحسب شديدا ، وبناء الشخصيات بناءً تقليديا ، ورسم حوارها بما يشابه الواقع ، ويتطور الصراع تدريجيا من نقطة إلى أخرى بدءا من الاضطراب يوم ١٢ يوليو ، وصولا لدخول الباستيل يوم ١٤ يوليو . وقد صاغت مهندسة الديكور ، عائدة علام ، رؤيتها التشكيلية على أساس هذه الواقعة التاريخية ، لشيدت في خلفية المسرح سجن الباستيل بتفاصيله الدقيقة ، كما شيدت بقية مفردات الواقع المكاني من كشك خشبي أو مقدمة باب أو جزء من سور الباستيل الداخلي بذات التفاصيل الواقعية التاريخية ، بل استخدمت ذات المنهج في صياغة الملابس للشخصيات ذات التواجد التاريخي ، ولكن المخرج عباس أحمد ، قد منح تلك الملابس التاريخية لونا واحدا متسللا إلى الجميع دون استثناء ، وهو لون الأحمر ، مما منح الواقع التاريخي إطارا تعبيريا ، كشفه الأداء الصوق الخامس المعبر ، أو المفروض أنه يعبر عن الأحاسيس السداسية للشخصيات ، هذا بالإضافة للاستخدام التعبيري للإضاءة حركة وألوانا ، مما أوجد نوعا من التعارض بين الأسلوب التعبيري للمخرج ، والأسلوب الواقعي التاريخي للديكور ، ثم انقلب ذلك التعارض إلى فوضى باصرار المخرج على أن ذلك النص ، لاعتماده على واقعة تاريخية ، نص تسجيلي !! .. يستخدم فيه مفردات ليست أصيلة فيه ، وأساليب لا تتفق مع بنائه واستهدافاته ، بل تقلل قيمة التحريض الثوري ، وقد شاركت الحركة البطيئة المتسللة والموسيقى الهادئة التي صاغها عماد السيد في الهبوط بمستوى العرض المتعارض في الأساس مع البناء الدرامي .

وهنا نعود مرة أخرى إلى قضيتنا الأولى (الجماهير) وكيف فوصل إليها إبداعا ، إذا كنا بعد ، غير قادرين على معرفتها وتحديدنا من جهة ، وعلى معرفة وتحديد ما نريده بالفعل ، وإذا كنا باسم التجريب قد أضعنا إمكانات تمثيلية هائلة مثل سمير القريعي ، وسمير علام ، وزينب زكي ، ومحمد الزواوي وعلاء قوقه ، ورشاد جاد وغيرهم ، إلى جانب الطاقات المادية الأخرى ، فعلى أن نقف قليلا مع أنفسنا للتساؤل حول معنى (التجريب) في مجتمعنا النامي ، وحول علاقة قضية التجريب بالعلم من جهة - هذا العلم المطارد داخل مسرح الثقافة الجماهيرية - وبالجماهير الشعبية من جهة أخرى . . هذه الجماهير المزايدها دائما في ذلك المسرح . وما زالت القضية مفتوحة للنقاش ●



استخدام هذا المنظر المسرحي ، وتوزيع حركة تمثيلية داخله بانسيابية ، والاستخدام الذكي للإضاءة الموحية ذات الدلالات التعبيرية وإن أخفق في استخدام ما سمي بالدراما الحركية ، والتي صاغها الفنان على الجندي . وقد برزت في هذا العرض مجموعة الممثلين وشاركت الصياغة الجسيمة للنص في إبراز طاقات كل من محمد مرسى «دانييل» ونادر عطوه «باولوس» ومريم سالم «لويزيلا» ويادير عبد العزيز «مارق» وغيرهم من الممثلين والممثلات .

وإذا كان للإسكندرية كعاصمة ثانية ، وكأكثر مدن مصر احتكاكا بالتيارات الغربية ، وكمجتمع صغير مفتوح بحكم طبيعة عمله التجارية في الأساس ، إذا كان لفرقتها القومية بعض الحق ، أو كله في تقديم نص غربي يعالج قضية إنسانية ، فهل لكفر الشيخ ، المجتمع الزراعي الحق نفسه في تقديم نص أجنبي مثل الذي قدمته أخيرا وهو «١٤ يوليو» للفرنسي رومان رولان ، وبخاصة أن النص المسرحي التقليدي البناء قد اعتمد على واقعة تاريخية ، هي : الاستيلاء على الباستيل ، رمز العبودية في فرنسا ، والذي عد سقوطه تنويعا لانتصار الثورة البورجوازية الفرنسية عام

والتعذيب ، وتصبح مهمة الدراما نزع هذه الأتمة ، والكشف عن الإفساد الداخلي . والمؤلف يستخدم طريقة التحليل النفسي في عرض هذه المسألة ، باستخدام عبادة الدكتور «بالي» الذي يمل داخلها مذكراته على سكرتيرته ، فيها من أفكار نظرية وانطباعات ودراسات ، ولقاءات مع مرضاه ، وأيضا تنجسد أمامنا على خشبة المسرح ، ومنقلة عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة لتقدم لنا الأوجه المتعددة للمأساة ، هذا إلى جانب تقديم التعليق من خارج السياق الدرامي بواسطة رجل وسيدة يقدمان لنا العرض وينبأانه معلقين على ما سيحدث وحدث بالفعل .

صاغ مخرج العرض ، سيد الدمرداش ، هذا النص مرتفع القيمة فكريا وفنيا ، بشكل تعبيري استخدم فيه المنظر المسرحي ، الذي صاغ رؤيته التشكيلية على عاشور معتمدا على أماكن العرض الأربعة الأساسية : عبادة الطبيب وشقة «دانييل» والشارع ومكتب رئيس المخابرات ، مضيفا له عمقا لتجسيد التعذيب أمام المشاهد ، مصورا مكتب المخابرات بصورة فرانكو ، وموزعا تفصيلات من لوحة بيكاسو الشهيرة عن الحرب الأهلية «الجيرنكا» وبخاصة رأس الثور المعبر عن القسوة والتناطح والبهيمية . وقد نجح المخرج في

كرامة النساء

للشاعر شيللر
ترجمة كمال رضوان

تقطف النساء زهرة السعادة الحاضرة
ويغذيها دائماً في حب ومثابرة
فهن أكثر في فعاليتهن الملتزمة
وأغنى من الرجل مشاعر في مجالات المعرفة
بل وفي محيط الشعر اللانهائي .

وفي جمود واعتزاز بالنفس
لا يعرف القلب البارد للرجل
كيف يلذوب في إخلاص مع قلب آخر
ولا يحس المتعة الإلهية للحب
ولا يعرف تبادل المشاعر والأفكار
ولا يلذف الدموع أو يلين أمامها
لمعارك الحياة نفسها
تزيد روحه القاسية قسوة ومرارة .

لكن الروح الحساسة للمرأة
تهتز كأوتار العود والجنك
مع نسيمات الهواء العليل
ويغلي صدرها المحب الخنون
عند تصوورها لمذاب الآخرين
فتضوى عيناها كاللآلئ غارقة بالدموع .

وفيما يختص بالرجال
فهم بالعناد يعتبرون القوة حقاً
وبالسيف يثبت الرجل حقه
ويصبح الخصم له عبداً
وتحتدم المعارك في ثورة الغضب
بين مطامعه وأهوائه الجبارة
ويعلو الصوت الفظ لإلهة الشقاق
بعد أن تعرّض إلهة الرحمة والوفاء .

لكن بصوت الرجاء المقتنع الوديع
تعيد النساء سطوة الآداب الحميدة
ويزلن الخلاف ، فتخمد ناره
ويعلمن القوى المتصارعة
كيف يلتقيان في سلام ووقام
فهن يوحذن بين الأطراف المتنافرة ●



مجدوا النساء ! فهن يجذلن وينسج
وروداً سماوية في حياتنا الدنيوية
ويجذلن للحب رباطه السعيد
وفي خمار الرشاقة الطهور
يفغذين - في حذر - بأيديهن المباركة
النار الأبدية لأجل المشاعر والأحاسيس

أما الرجل فتهم غريزته البهيمية
لتنعدى دائماً حدود الواقعية
وفي غير استقرار تحوم به الأفكار
فوق بحر العواطف والنزوات
فينطلق محلّقا في دنيا الخيال
لا يهدأ له قلب ولا يستريح منه البال
ويعدو دون هواة بين كواكب أوهامه النائية
محاوفا اقتناص صورة أحلامه الواهية .

وبنظرة ساحرة خلابة
تعيد النساء إلى الهارب رشده وصوابه
تحدونه من الخيال ليعود إلى واقع الحال
ففى أحضان الطبيعة المتواضعة
حافظت النساء على فضيلة الحياء
فهن بنات مخلصات لأهمن الطبيعة الخاشعة
والرجل عدائي في طموحه ومشاعه
فبالعنف وبكل قواه
يشق ذلك المتوحش طريقه في الحياة
دون راحة أو استقرار وأناة
ولذا يحطم ما بناه
فلا تهدأ المعركة بين رغبته وهواه
لا تهدأ - كأنها هيدار الحية الرقطاء
تقطع رأسها فتعود إلى النماء .

لكن بنفس راضية وسريزة أكثر سكونا

الحدود

وقضية البحث عن الهوية

عادل عبد العال

الملاحقة هنا وهناك . يخرج عبد الودود من بلدته وهو يشعر بكل التفاؤل والإقدام على الحياة ، يعبر العديد من الحدود مروراً على كافة النقاط مردداً أننا وطن واحد ومسألة الحدود هذه يجب ألا تكون ذات بال ، ويوافق رجال الحدود ويضحك الجميع لتكتمل المسيرة ، وهكذا إلى أن يعبر الرجل بلدة شرقستان ، إحدى نقاط الحدود وقبل أن يصل غربستان ، النقطة التالية يكون قد فقد جوازاً فلا يستطيع دخول الغرب ولا

مخرجه دريد لحام بالتعاون مع الشاعر محمد الماغوط . كما قام لحام بالتمثيل أيضاً .

أما القضية الثالثة فهي الفيلم ذاته . . . إنها قضية الحدود بين الوطن الواحد ، وكيف قسم المواطن أجزاء وطنه وراح يلهث بينها ليتوه في النهاية ولا يصل إلى أي شيء . إن المواطن ، عبد الودود ، يرسم خريطة وطنه على سيارته ، ويقوم برحلة داخل هذا الوطن ليتصرف عليه ويعيش أحداثه اليومية

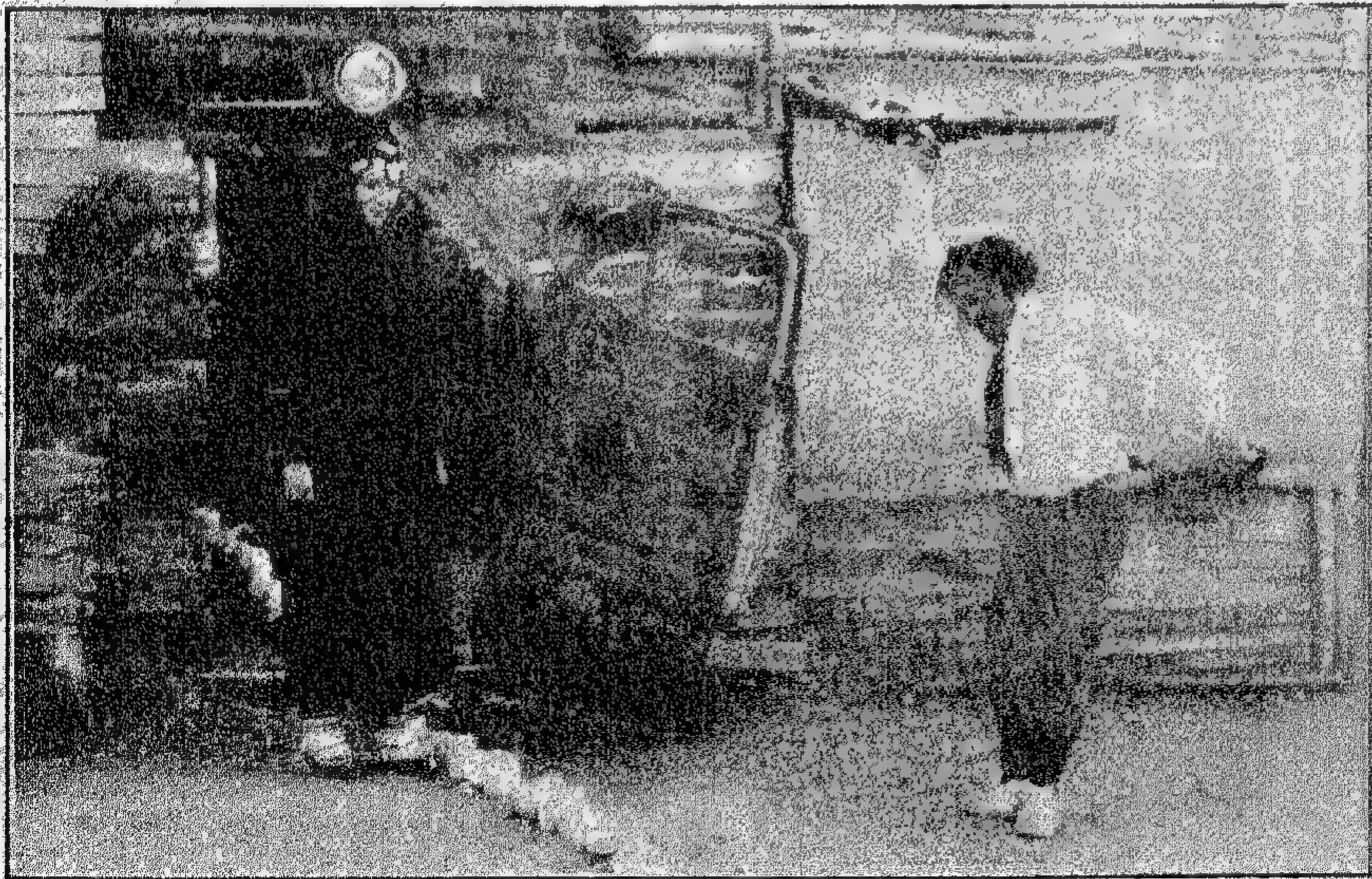
أي الموضوع المؤلف خصيصاً للسينما ، وتلك نقطة هامة جداً وإحدى نقاط الارتكاز الأساسية في تطور السينما العالمية ، إنها قضية المؤلف السينمائي ، أي الذي يكتب مؤلفاته خصيصاً للسينما ، وهذا المؤلف مفقود تقريباً في السينما العربية ، حيث لا يزال الأدب ، وإلى حد كبير ، المسرح هما المنابع الأساسية للسينما العربية وموضوعاتها المتعددة ، لذلك يتميز فيلم « الحدود » بميزة الفيلم السينمائي البحث ، فقد كتب قصته

يشير فيلم الحدود الذي تشاهده القاهرة هذه الأيام أكثر من قضية أو حوار للمناقشة ، فهو



أولاً فيلم عربي غير مصري ، يمثل ممثلون غير مصريين يتحدثون بلهجاتهم المحلية العامية ، ومع ذلك ، فإن هذا الفيلم يحقق نجاحاً جماهيرياً هائلاً ، ويستقطب لمشاهدته كافة الشرائح الاجتماعية في المجتمع المصري سواء من المثقفين أو سواهم ، وهنا لنا أن نتساءل في البداية ، وهذا السؤال أود توجيهه إلى شركات التوزيع السينمائية في مصر ، إلى متى سيظل الجمهور المصري محروماً من مشاهدة السينما العربية غير المصرية ؟ هو سؤال أتوق كثيراً إلى سماع الإجابة عنه أو هل الأفل مناقشته مناقشة موضوعية تبرز كافة جوانبه وتفصيلاته . إن السينما تتطور كثيراً في العالم العربي ، ومع ذلك لم يشاهد منها الجمهور المصري أي شيء تقريباً ، حتى عرض هذه الأيام « الحدود » إخراج دريد لحام ، والذي بطرح عرضه في مصر قضية هامة جداً هي قضية عرض الأفلام العربية من سوريا وتونس والمغرب والجزائر والعراق . . . الخ في دور العرض المصرية .

أما القضية الثانية التي يشير بها فيلم « الحدود » فهي قضية القصة السينمائية ،



دريد لحام وزملاؤه: الحدود



حتى الرجوع إلى الشرق ، لقد أصبح إنساناً بغير هوية ، ومنذ تلك اللحظة تبدأ تراجيديا البحث عن حل لهذا المأزق ولا تجدى أى حيلة تجاه ذلك ، لكل المسئولين لا يهمهم سوى الهوية والتي بدونها لا يبدأ الحوار .

يصاب عبد الودود باليأس ويقرر الحياة في تلك المنطقة الواقعة بين الحدود ، بل يتزوج ويستقر . وعندما تكتشف وسائل الإعلام ذلك ينهض الجميع للدفاع عنه وعن قضيته ، ثم يقررون عودته إلى بلاده في مؤتمر عام ينقله التلفزيون بالأقمار الصناعية ، وفي مشهد من المشاهد السينمائية البليغة يتجه عبد الودود وسط موكب ضخم صوب بلاده ، وعند الحدود يبدأ رفضه مرة أخرى ، فما يكون منه إلا أن يطلق الحيوانات التي أتى بها معه لتعبر الحدود فلا يتعرض لها أحد ، ثم يدخل هو وزوجته عنوة ، وهنا لا يجدان غير البنادق مصوبة خلف ظهرهما ، وليتمشى الفيلم ناركاً للمخرج الرأى النهائي .

وسيتريو الفيلم - كما يوضح - يعتمد في رؤيته على مجرد حادثة صغيرة تصاعد لتصل إلى اللزوة بعد ذلك مفجرة معها

العديد من الإسقاطات والرؤى السياسية المباشرة وغير المباشرة فنحن أمام مجموعة كبرى من العسكر تتوزع على نقاط حدود متعددة تتلقى تعليماتها من مجموعة أخرى داخل هذه الحدود ، وهكذا حتى تكتمل الدائرة . وحتى يجرد كاتب السيناريو الأحداث ولا يقع في أى عطور فإنه لا يستخدم أسماء حقيقية للأماكن التي يمر بها ، بل يسميها شرقستان نسبة إلى الشرق وغربستان نسبة إلى الغرب ، كذلك يطلق على نفسه اسم عبد الودود تعبيراً عن الود والصديق اللذين يحملها هذا الإنسان تجاه وطنه وحدوده . وعند بداية احتكاك هذا المواطن البسيط مع السلطات الممثلة في الحدود يلتقى بكافة أنماط البيروقراطية التي تتميز بها دول العالم الثالث عامة والعالم الحر بشكل خاص . الفوضى في كل شيء والتعقيد أيضاً في كل شيء ، ويستسلم عبد الودود لقدره حيث يقرر الحياة والتعامل معها كما هي دون المزيد من التعصبات ، إلا أن وسائل الإعلام تلتقط طرف الخط وميل طلبة القضية ، كسما هائل لكثير من القضايا من قبل ، ويحضر التلفزيون وينعقد مؤتمر كبير أمام بيت عبد الودود تلقى فيه كافة التيارات السياسية بكلماتها

الثورية وألفاظها الرنانة ويهتف الشباب بعودة عبد الودود إلى وطنه ، ويترسل السيناريو في هذا المشهد بالذات ليحوّله إلى حلقة سيرك ساخرة جداً ، فكل فرد يؤدي دوره المطلوب منه ويختفى بشكل قشبي يتسم بهذه ابسامة بلهاء ، ويحيى الجماهير التي تهمل له على الجانبين ، وهكذا إلى أن ينتهى المؤتمر وقد أقر الجميع حق عبد الودود في العودة إلى وطنه . ويصلق المسكين هذا ويجمع أشياءه للعودة إلى الوطن ، وبإبستلمة بلهاء أخرى يرد ضابط الحدود : إنه يعرف ما حدث ، بل لقد شارك في المؤتمر وهو متعاطف معه جداً ، لكن لا يمكن دخوله دون هوية . وهنا يقرر عبد الودود الحل الفردى وينس به من ثمن ... يضرب حاجز الحدود بقلعه ويتحرك إلى الداخل لتصوب خلفه البنادق محذرة إيائه من الاستمرار . وفي أول تجربة للإخراج يقدم دريد لحام نموذجاً جيداً للشكل الفيلمي الأمثل للتجسسية مباشرة وسريعة ، بالإضافة إلى أن التفصيلات هي من داخل الحدث ذاته دون إحام من الخارج فكانت جميعها مقصدة . علماً على أنه هو الممثل الأول لمساعد هذا كثيراً على إبراز وجهة نظره أو رؤيته للواقع الموجود

حول بهين واعية تدرك كالماء الأبعاد المطلوبة وتتمكن من التعبير عنها بشكل متكامل . لقد قدم دريد لحام مشاهد كثيرة داخل الفيلم تتسم بالقوة والتأثير المباشر على المشاهد لكسبه إلى جوار القضية التي يطرحها ويدافع عنها ،

قدم كذلك مشاهد جميلة وناعمة جداً كمشهد لقاء البطل مع الفتاة المهربة للمرة الثانية ، ثم سبها له وزواجهما في النهاية وسط رجال الدورية حيث كانوا هم المأذون والشهود والمدعوين ، لقد كان زفافاً خاصاً جداً برع المخرج حقاً في إبرازه بهذا الشكل .

ومن الأشياء التي تستحق التقدير كذلك في هذا الفيلم ، الدور الذي أدته الفنانة رجلة والتي أدته ببساطة وإقناع على أهل مستوى من الأداء التمثيل لخل هذا النوع من الأدوار فلم تكن متحملة أو مبالغ ، بل طبيعية جداً وتؤدي بهذا الأسلوب السهل الممتنع الذي ظهر به في الحقيقة .

لمحة حقيقية لشريد لحام على هذه الفكرة الجريئة ، وللمحة أخرى لهرجنان قرطاج الأخير الذي أعطى جلالته الكبرى لهذا الفيلم التميز على كافة المستويات ●

تلقت « القاهرة » رسالة من الصديق المهندس الزراعى (عبد القادر محمد الشرقا) (دمياط) تتضمن تحية حارة للمجلة والعاملين بها ، ويقترح الصديق إلقاء مزيد من الضوء على قضية « الشعر الحديث » بأبعادها المختلفة . و « القاهرة » حرصاً منها على متابعة الواقع الثقافى بكل قضاياها ومشكلاته تشير فى

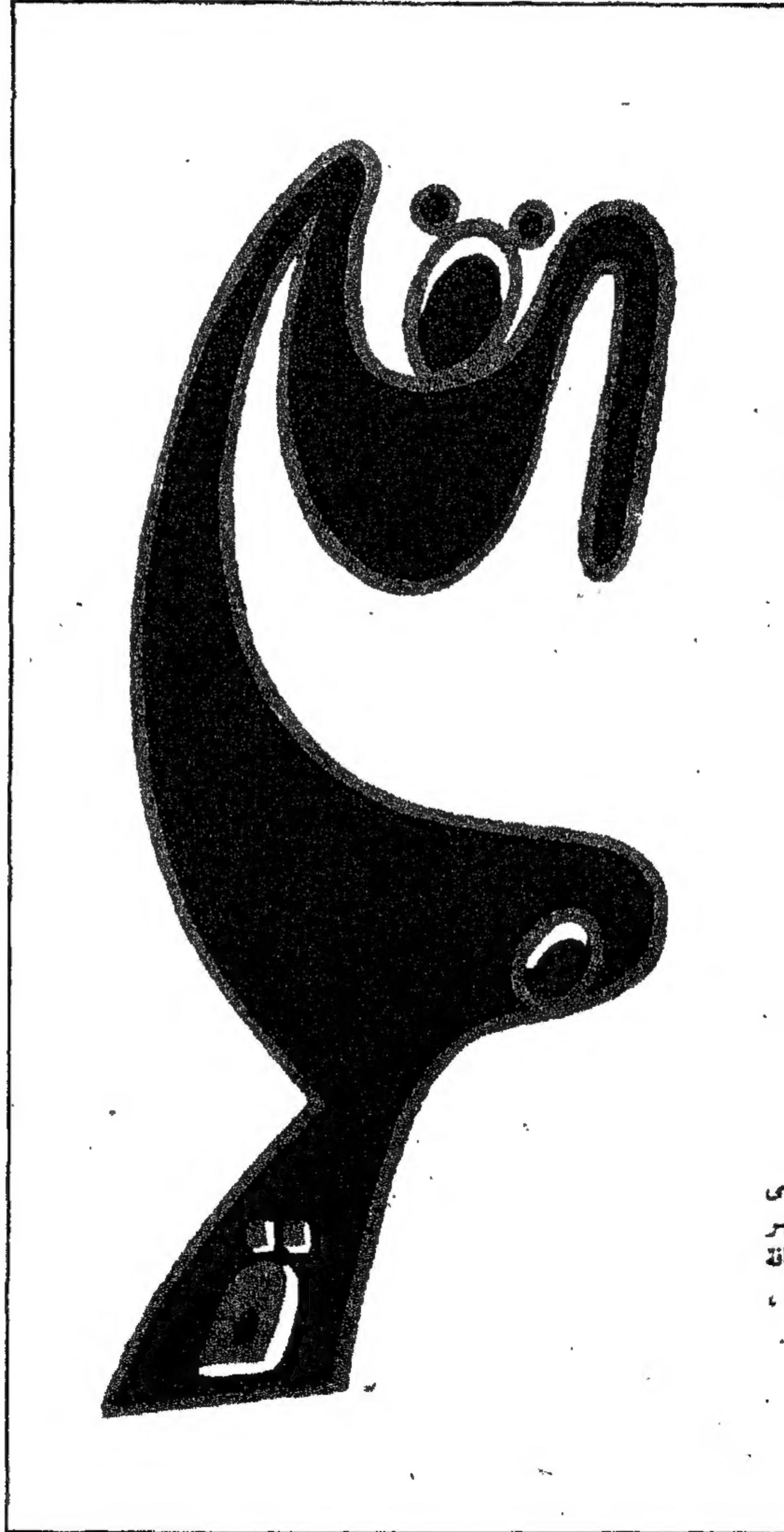
تعزير مجلة « القاهرة » كثيراً بأصدقائها من القراء والأدباء الذين يسهمون بساقتراحاتهم وإنتاجهم فى إثرائها وتطويرها ، كما تسعد بالحوار الدائب بينها وبين هؤلاء الأصدقاء . وقد أخذت المجلة على نفسها أن تعامل قراءها باعتبارهم أدباء ومبدعين ، وأن تعامل الأدباء والمبدعين باعتبارهم قراء أيضاً ، وهى فى ذلك لا تميز بين طائفتين من المثقفين أو تفاضل بينها ، فالقارئ خالق لما يقرأه من إبداع الغير ، ومشارك فيه بشكل أو بآخر ، كما أن المبدع قارئ محترف أصلاً ، يتمثل ما يقرأه ، ويضيف إليه رؤية الخاصة ، ويعيد إنتاجه من جديد . و « القاهرة » تهتم اهتماماً خاصاً بكل مما يصلها من إبداع القراء والمبدعين ، وتحرص على نشر الجيد والجديد والصادق منه .

أعدادها المختلفة عدداً من قضايا الشعر والقصة والمسرح تباعاً ، وتحرص على تناول هذه القضايا بالشرح والتحليل . ولعلنا نذكر بعض الموضوعات التى تماسست - فى هذا الشأن - مع واقع الإبداع الأدبى المعاصر مثل - لغة القصة القصيرة ، للدكتور محمود الربيعى ، واتجاهات النقد المعاصر للدكتورة ماري

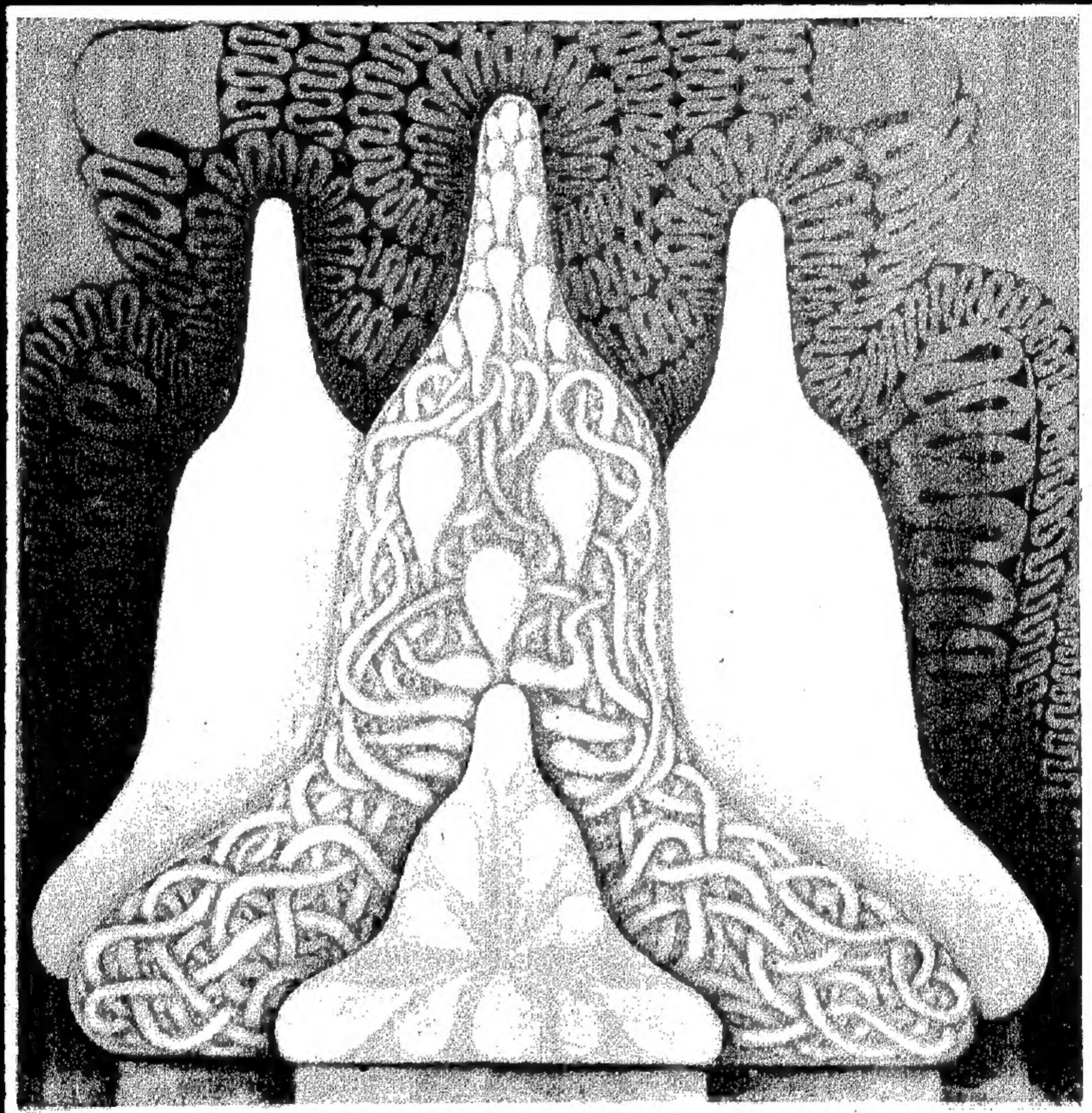
تيريز ، وما بعد مسرح العبث للدكتورة نهاد صليحة وغيرها . وقضية الشعر الحديث وإن كانت قد أثيرت كثيراً من قبل ، إلا أن المجلة على استعداد لطرحها من جديد لو تناولتها بعض الأقلام الجادة من زوايا لم تطرق من قبل ، أو لم تثر من خلالها ظواهر فنية بعينها . و « القاهرة » تشكر للصديق الفاضل اهتمامه ، وترحب بالمزيد من اقتراحاته ، كما تشكر الأصدقاء : -

- * محمد أسعد عبد الرؤوف (ألمانيا الغربية)
- * د. محمد الغرباوى (طب الزقازيق)
- * محمد يونس الغنيمى (شمال سيناء)
- * ميشيل نجيب سعد (الاسكندرية)
- * مصطفى سمك (القاهرة)
- * طارق عبد العزيز الشاذلى (الاسكندرية)
- * أحمد محمد شحاته (القاهرة)
- * د. محمد السيد شهود (الاسكندرية)
- * د. حليم محمد أمين (الاسكندرية)
- * عبد الحميد صبحى ناصف (الاسكندرية)

كما تتمنى « القاهرة » مع الصديق (عبد الحميد صبحى ناصف) أن تحقق دورها التنويرى كاملاً كما حققته من قبل كل من مجلتى « الثقافة » و « الرسالة » الأسبوعيتين فى أربعينيات هذا القرن . وتود المجلة أن تشير إلى توجهها العام لكل المثقفين بمستوياتهم الثقافية المختلفة ، فهى تحاول جاهدة أن تخاطب الشباب والكهول معاً ، المتخصصين وغير المتخصصين على حد سواء . وهى تضع فى اعتبارها كافة وجهات النظر التى أثارها الصديقان : (د. محمد السيد شهود) و (ميشيل نجيب سعد) وترى أن الاقتراب من وجدان المثقف المصرى شاباً كان أو شيخاً ، متعباً إلى صفة المثقفين أو عامتهم ضرورة ملحة ، وواجب هام . وتعليقاً على اقتراحات الصديق (طارق عبد العزيز الشاذلى) تكرر المجلة ترحيبها بمشاركة المبدعين الشباب فى تحريرها ، وتقسم صوته إلى صوته فى وجوب محاربة كل الأمراض الاجتماعية التى تهدد كيان المثقف ، وتهدر من طاقته وقدرته على العطاء والتواصل .



سقط لأسباب فنية فى العدد الماضى اسم الفنان محمد تهامى سلطان مدير النادى الثقافى الاجتماعى بقصر ثقافة سوهاج ، مرافقاً للوحته المنشورة ، والمجلة تعيد نشر لوحته فى هذا العدد .



تکړين • نمناک عصمت داوستان •



شارع بالقاهرة بجوار باب الخلق